

Université de Montréal

**Les tendances commémoratives contemporaines à travers
l'évolution des monuments aux morts en Occident**

par
Bérénice Freytag

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Histoire de l'Art

Août 2014

© Bérénice Freytag 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Les tendances commémoratives contemporaines à travers
l'évolution des monuments aux morts en Occident

présenté par
Bérénice Freytag

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet, président-rapporteur
Olivier Asselin, directeur de recherche
Marie Fraser, membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose d'étudier les caractéristiques thématiques, formelles, structurelles et fonctionnelles des monuments commémoratifs du XX^e siècle. Basée sur un corpus précis d'œuvres exemplaires et illustratrices des tendances contemporaines de représentations, notre recherche portera sur la transformation idéologique de la commémoration en Occident. En effet, au cours de ce siècle, nous assistons au passage d'une célébration des victoires à la commémoration de drames, relatifs aux conflits mondiaux. Nous développerons en un premier temps notre réflexion en analysant le travail des artistes qui eurent la charge de cristalliser et de maintenir la mémoire collective, de l'Antiquité à la Première Guerre mondiale. En un deuxième temps, à l'aide des écrits de James E. Young, nous étudierons les perspectives nouvelles apparues au début des années 1980, du concept de contre-monument à celui du monument-musée, qui tentent de répondre à la crise de la représentation des événements tragiques du siècle dernier.

Mots-clés : Monument commémoratif, Culte des morts, Contre-monument, Horst Hoheisel, Jochen Gerz, Culture occidentale.

ABSTRACT

This thesis proposes a study of thematic, formal structural and functional features of twentieth century commemorative monuments. Based on a specific corpus of exemplary and illustrative works about the contemporary trend of representation, our research will focus on the ideological transformation of commemoration in the Western world. During the last century, a shift from the celebration of victory to the commemoration of tragedies related to international conflicts has been observed. In a first instance, an analysis will be developed around works made by artists whose task was to maintain and crystallize collective memory. The works studied will cover the period from Antiquity to World War One. Then, using as case studies James E. Young's works, we will study the new perspectives that appeared at the beginning of the 1980s. This period has witnessed a transition from the concept of counter-monument to the monument-musée, which offers an answer to the representative crisis caused by the tragic events of the last century.

Keywords : Commemorative monuments, Cult of the dead, Counter-monument, Horst Hoheisel, Jochen Gerz, Occidental culture.

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Résumé | i |
| Abstract | ii |
| Table des matières | iii |
| Liste des figures | v |
| Remerciements | ix |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I. LES MONUMENTS COMMÉMORATIFS TRADITIONNELS | 8 |
| 1.1 Définition..... | 8 |
| 1.2 Historique des monuments commémoratifs traditionnels..... | 12 |
| 1.2.1 Les monuments commémoratifs avant le Siècle des Lumières | 12 |
| 1.2.2 XVIIIe et XIXe siècle : des Lumières à la Révolution française; des monuments aux grands hommes | 15 |
| 1.3 La Grande Guerre et la naissance de monuments aux morts | 19 |
| 1.4 Désintérêt envers les monuments commémoratifs : le XX ^e siècle, un siècle de changements..... | 24 |
| 1.4.1 Rapport au passé : la naissance d'une science sociale..... | 25 |
| 1.4.2 Élargissement du patrimoine | 26 |
| CHAPITRE II. LES CONTRE-MONUMENTS DES ANNÉES 1980-1980 : ABSTRACTION ET ANTI-MONUMENTALITÉ | 29 |
| 2.1 Émergence des contre-monuments | 29 |
| 2.2 Contre-monuments exemplaires | 35 |
| 2.2.1 Horst Hoheisel : <i>Aschrott Brunnen</i> | 35 |
| 2.2.2 Jochen Gerz : <i>Monument contre le fascisme</i> | 37 |
| 2.3 Analyse | 41 |
| 2.3.1 Concept de l'irreprésentabilité | 41 |
| 2.3.2 Lieux : Signification et réception | 43 |
| 2.3.3 Épigraphe | 45 |
| 2.4 Éclectisme des contre-monuments | 46 |
| CHAPITRE III. LES CONTRE-MONUMENTS CONTEMPORAINS, DES MONUMENTS-MUSÉES : IMMERSION ET DOCUMENTATION | |
| 3.1 Le cas du monument national de Berlin | 50 |
| 3.1.1 Monumentalité : Expérience immersive | 50 |
| 3.1.2 Localisation | 54 |

| | |
|--|-----------|
| 3.1.3 Liste des noms des victimes | 54 |
| 3.2 Exceptions du XX^e siècle..... | 55 |
| 3.2.1 Le <i>Mémorial des martyres de la déportation</i> de Paris | 56 |
| 3.2.2 Le <i>New England Holocaust Memorial</i> de Boston | 58 |
| 3.3 Contre-monuments immersifs du XXI^e siècle | 60 |
| 3.3.1 Le <i>National September 11 Memorial</i> de New York | 60 |
| 3.3.2 Le <i>7 July Memorial</i> de Londres | 61 |
| 3.3.3 Le <i>Mémorial de l'abolition de l'esclavage</i> de Nantes | 62 |
| 3.4 Les monuments-musées : un concept contemporain | 65 |
| 3.4.1 La fonction didactique..... | 66 |
| 3.4.2 Exemples de monument-musées | 67 |
| CONCLUSION | 72 |
| Bibliographie | 81 |
| Figures | 86 |

Liste des figures

Figure 1 : *Arc de Titus*, Rome, 81 apr. J.-C.

<http://www.lexpress.to/archives/5315/>

Figure 2.1 : Statue équestre d'Henri IV, Paris, 1818.

<http://leluft.blogspot.ca/2014/05/pont-neuf.html>

Figure 2.2 : Plan de la place Dauphine, Paris.

<http://paris-atlas-historique.fr/23.html>

Figure 3.1 : Moreau le jeune, Statue équestre de Louis XV d'Edmé Bouchardon, dessin, Paris, 1763.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84096428>

Figure 3.2 : Statue équestre de Louis XV d'Edmé Bouchardon, dessin, Paris, 1763.

<http://www.nicolaslefloch.fr/Lieux/place-Louis-XV.html>

Figure 4 : Louis-Ernest Barrias, Monument à Victor Hugo, Paris, 1902. © Léon et Lévy/Roger-Viollet

<http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-collections/9534-1-monument-eleve-a-memoire-victor-hugo-louis-ernest-barrias-paris-xvieme-arr-place-victor-hugo>

Figure 5.1 : Georges Gourdon, Monument aux morts de Rochefort, Rochefort, 1924/1971.

<http://www.panoramio.com/photo/38028884>

Figure 5.2 : Georges Gourdon, Monument aux morts de Rochefort, Rochefort, 1924/1971. © CPARAMA/Babs.

<http://www.cparama.com/forum/rochefort-sur-mer-t2640.html>

Figure 6 : Charles Billot, Monument aux morts de Nogent-sur-Marne, Nogent-sur-Marne, 1924.

<http://fr.topic-topos.com/monument-aux-morts-nogent-sur-marne>

Figure 7.1 : Horst Hoheisel, *Aschrott Brunnen*, Kassel, 1985. © 2009 Regents of the University of Minnesota.

<http://chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/fountain.html>

Figure 7.2 : Horst Hoheisel, *Aschrott Brunnen*, Kassel, 1985. © 2009 Regents of the University of Minnesota.

<http://chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/fountain.html>

Figure 8.1 : Jochen Gerz, *Monument contre le fascisme*, Hambourg, 1986.

http://www.memorialdelashoah.org/upload/minisites/voyages/f-m-s/medias/05_cr_03_biran/art.htm

Figure 8.2 : Jochen Gerz, *Monument contre le fascisme*, Hambourg, 1986. © Wolfgang Neeb
<http://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/gerz.htm>

Figure 8.3 : Jochen Gerz, *Monument contre le fascisme*, Hambourg, 1986. © Wolfgang Neeb
<http://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/gerz.htm>

Figure 9 : Gunter Demnig, *Stolpersteine*, Berlin, 1993-... © ANDBERLIN
<http://andberlin.com/stolpersteine/stolpersteine-berlin-157-niebuhrstrasse/>

Figure 10.1 : Jochen Gerz, *Place du monument invisible*, Sarrebruck, 1995.
<http://histoirememoire.over-blog.com/tag/Lieux%20de%20m%C3%A9moire/2>

Figure 10.2 : Jochen Gerz, *Monument contre le racisme*, Sarrebruck, 1995.
<http://artspladuchemin.over-blog.com/article-histoire-des-arts-jochen-gerz-monument-contre-le-racisme-105322660.html>

Figure 11.1 : Renata Stih et Frieder Schnock, *Places of Remembrance*, Berlin, 1993. © Ian Johnson
<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jun/15/jews-arent-allowed-use-telephones-berlin-memorial/>

Figure 11.2 : Renata Stih et Frieder Schnock, *Places of Remembrance*, (détail), Berlin, 1993. © Ian Johnson
<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jun/15/jews-arent-allowed-use-telephones-berlin-memorial/>

Figure 11.3 : Renata Stih et Frieder Schnock, *Places of Remembrance*, carte, Berlin, 1993.
<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jun/15/jews-arent-allowed-use-telephones-berlin-memorial/>

Figure 12.1 : Peter Eisenman, *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe d'Europe*, Berlin, 2005. © Stiftung Denkmal
<http://www.visitberlin.de/fr/place/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas-memorial-aux-juifs-assassines-d-europe>

Figure 12.2 : Peter Eisenman, *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe d'Europe*, Berlin, 2005.
© dalbera/Flickr.

<http://www.djibnet.com/photo/m%C3%A9morial+aux+juifs+assassin%C3%A9s+d%27europe/les-steles-du-memorial-aux-juifs-assassines-d-europe-berlin-2704807308.html>

Figure 13.1 : Georges-Henri Pingusson, *Mémorial des martyres de la déportation*, carte, Paris, 1962.

http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/sculpture_commemorative/martyrs_deportation_paris.htm

Figure 13.2 : Georges-Henri Pingusson, *Mémorial des martyres de la déportation*, Paris, 1962.
© Peter Schultz.

<http://www.trekearth.com/gallery/Europe/France/North/Ile-de-France/Paris/photo20522.htm>

Figure 14.1 : Stanley Saitowitz, *New England Holocaust Memorial*, Boston, 1995.

<http://www.panoramio.com/photo/7277302>

Figure 14.2 : Stanley Saitowitz, *New England Holocaust Memorial*, Boston, 1995.

<http://guttae.blogspot.ca/2009/04/stanley-saitowitz-new-england-holocaust.html>

Figure 15.1 : Michael Arad et Peter Walker, *National September 11 Memorial*, New York, 2011. © Silverstein Properties.

<http://www.aia.org/practicing/awards/2013/regional-urban-design/sept-11-memorial/index.htm>

Figure 15.2 : Michael Arad et Peter Walker, *National September 11 Memorial*, New York, 2011. © Paul Goguen/Bloomberg.

<http://www.bloomberg.com/news/2011-09-06/pools-mist-names-of-the-dead-with-grace-at-9-11-memorial-james-s-russell.html>

Figure 16 : Carmody Groarke, *7 July Memorial*, Londres. © Christian Richters /Gautier Deblonde

<http://www.carmodygroarke.com/project/all/7-July-Memorial.html>

Figure 17.1 : Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder, *Mémorial de l'abolition de l'esclavage*, (parcours commémoratifs, détail), Nantes, 2011.

<http://www.mondomix.com/news/memorial-de-l-esclavage-a-nantes>

Figure 17.2 : Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder, *Mémorial de l'abolition de l'esclavage*, (parcours méditatif), Nantes, 2011.

<http://www.mondomix.com/news/memorial-de-l-esclavage-a-nantes>

Figure 17.3 : Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder, *Mémorial de l'abolition de l'esclavage*, (parcours historique), Nantes, 2011.

Figure 18 : Team Lord, *Canadian Holocaust Memorial*, Ottawa. © Image Courtesy of Government of Canada.

<http://www.archdaily.com/482540/adjaye-and-libeskind-among-6-proposals-unveiled-for-canadian-holocaust-monument/>

Remerciements

Tout d’abord, je tiens à remercier Olivier Asselin, mon directeur de recherche, pour ses précieux conseils qui m’ont guidé tout au long de mon cheminement.

Merci à mes parents, Monique et Puma, qui m’ont soutenu et épaulés pendant ces deux ans.

Merci à mes amis, dont les discussions ont su alimenter le fruit de ma recherche.

Merci à Clément qui a parcouru ce périple avec moi. Merci pour ton aide considérable, tes encouragements, ton temps, ta patience. Merci d’avoir cru en moi jusqu’au bout.

INTRODUCTION

« Ce qui est le plus étonnant avec les monuments, c'est qu'ils soient si grands, mais que personne ne les voie... »

Robert Musil (1987).

Né à la toute fin du XIX^e siècle, Robert Musil, écrivain d'origine allemande, est témoin des grands bouleversements qui surviennent dans la première moitié du XX^e siècle. Sceptique de nature, il observe dans ses ouvrages les changements d'une civilisation désenchantée qu'il dit à l'agonie (Vischer 2000). C'est donc sur un ton qui s'approche de l'amertume que l'auteur nous laisse ces mots. Les paroles de Musil reflètent une société en pleine mouvance. Enfant de deux époques, il se souvient de l'importance donnée aux monuments commémoratifs dans sa jeunesse, tandis qu'il assiste, au moment où il écrit ces mots, à une rupture avec ce passé. Ce qui nous intéresse dans les propos de Musil, c'est sa constatation sur les monuments commémoratifs, et leur actualité. Peut-être encore plus aujourd'hui qu'à l'époque, les monuments commémoratifs traditionnels passent inaperçus aux yeux de la population malgré leur monumentalité.

Dans le cadre de ce mémoire, nous partirons du constat de Musil pour poser un regard sur la transformation des pratiques commémoratives occidentales qui s'opère au cours du XX^e siècle. Le terme commémoration est vaste et inclut des pratiques diversifiées. En effet, du latin *commemoratio*, il est défini comme une « cérémonie destinée à rappeler le souvenir (d'une personne, d'un événement) » (Grand Robert 2005). C'est donc à partir de cette notion que nous dégagerons l'idée de commémorer à travers l'édification de monuments, des pratiques traditionnelles à la crise de la représentation dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Afin de comprendre les changements qui surviennent, il est apparu nécessaire de faire un historique des monuments commémoratifs. Comment comprendre ce qui survient au cours de ce siècle si l'on ne connaît pas les motivations et les attentes initiales qui ont poussé à l'élaboration des monuments? Nous avons assez vite constaté qu'il n'existe pas, comme c'est le cas pour la sculpture et l'art public, d'histoire globale des monuments commémoratifs. Cette lacune peut s'expliquer par une caractéristique propre aux monuments. De nature intermédiaire, ils

chevauchent plusieurs disciplines sans qu'aucune ne s'en porte garante. On se trouve en effet face à une scission si l'on tente de suivre l'évolution des monuments commémoratifs; les monuments traditionnels étant généralement traités dans les ouvrages sur le patrimoine, tandis que les monuments contemporains entrent dans le champ de l'art contemporain. Les premiers sont également abordés dans les ouvrages sur l'histoire de la sculpture, notamment dans celui de Rosalind E. Krauss (1997) : *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Dans ces *histoires*, le monument commémoratif est donné en exemple pour illustrer l'écart naissant entre la sculpture traditionnelle et les réalisations des artistes modernes. Krauss explique que les artistes se détachent des canons de beauté traditionnels pour expérimenter de nouveaux procédés. Les sculptures classiques étaient toujours élaborées afin de représenter un sujet extérieur; le sens précède donc nécessairement l'expérience. Les nouvelles, au contraire, laissent place à des stratégies esthétiques qui, par exemple, présentent la forme comme une manifestation de la surface. L'auteure trouve en Rodin la genèse de ces changements puisqu'il fut le premier à laisser volontairement les traces du processus de construction, reconnaissant la sculpture comme médium temporel et matériel, plutôt que statique et idéalisée (Krauss 1997 : 194). Krauss laisse ainsi derrière elle les monuments commémoratifs, forme par excellence de la statuaire classique, pour mettre l'accent sur les nouvelles pratiques qui se développent tout au long du siècle.

Les monuments commémoratifs traditionnels sont également mentionnés dans les histoires de l'art public. En effet, avant le XX^e siècle, l'art public existait presque exclusivement sous la forme de constructions commémoratives. Régies par les gouvernements, celles-ci devaient célébrer des événements ou des personnalités historiques. Gaëtane Lamarche-Vadel, dans son ouvrage *De ville en ville, l'art au présent* (2001 : 19), explique que les artistes d'art public, à l'instar des sculpteurs, se détachent des formes traditionnelles et explorent les nouvelles pratiques artistiques. L'art public, bien qu'encore généralement le fruit de commandes — beaucoup plus larges, désormais, puisqu'elles s'ouvrent à d'autres commanditaires que l'État — est aujourd'hui nettement plus libre et apparaît sous des formes aussi diverses que des sculptures, des installations temporaires, des projections, des murales, etc. Sa vocation s'est également élargie. En effet, comme monuments, l'art public devait, par définition, commémorer un événement de la mémoire

collective. Aujourd'hui, il peut s'agir de simple vocation artistique, de volonté esthétisante ou encore servir diverses causes politiques ou écologiques (Lamarche-Vadel 2001 : 19).

Ainsi, dans les divers ouvrages sur la sculpture et l'art public, les auteurs mettent rapidement le monument traditionnel de côté pour développer sur les nouvelles pratiques. Pourtant, celui-ci a également subi des transformations au XX^e siècle, tant au niveau des thèmes représentés que de la manière de les commémorer. À partir de l'œuvre magistrale *Lieux de mémoire* que Pierre Nora a dirigé, nous verrons que l'apparition d'un nouveau culte au lendemain de la Première Guerre mondiale bouleverse les thèmes commémoratifs établis depuis l'Antiquité. Il s'agit du culte des morts. Celui-ci se distingue des précédents en célébrant la mémoire de millions d'innocents morts au combat, plutôt qu'en honorant un personnage vénérable ou un événement remarquable, comme c'était le cas auparavant. En regard de ces considérations, nous poserons l'hypothèse qu'à partir du XX^e siècle, nous assistons au passage d'un culte de la victoire à la commémoration de drames, et conséquemment, à l'élaboration de monuments aux morts. Nous bâtirons notre hypothèse à partir d'un corpus de monuments limité, mais exemplaire. En effet, il ne sera pas question ici de rendre une étude exhaustive sur l'évolution des monuments commémoratifs en Occident, mais de dégager des caractéristiques générales que l'on retrouve dans beaucoup de monuments commémoratifs à partir du XX^e siècle. C'est à partir de l'influence des événements sur les monuments commémoratifs que nous élaborerons notre analyse. Nous construirons donc notre développement en nous basant sur le contexte historique afin de comprendre les choix esthétiques et thématiques qui ont conduit à la transformation des monuments. Il nous paraîtra essentiel de toujours contextualiser les œuvres afin d'en appréhender la conception.

Nous amorcerons notre réflexion en donnant une définition précise de ce que nous entendons par monument commémoratif. Puis, nous ferons une analyse du culte de la victoire, de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle. Nous en ferons ressortir deux moments, la période qui précède les Lumières qui commémore les héros et les monarques, et la période qui suit les Lumières qui donne naissance au culte des grands hommes, et avec lui à la fonction didactique du monument. Ce cheminement historique nous paraît pertinent afin de saisir les continuités et les changements dans la pratique commémorative après la Grande Guerre. En effet, malgré les changements thématiques, les nombreux monuments aux morts qui sont construits pour commémorer les conflits poursuivent la manière traditionnelle de fixer la mémoire collective.

Nous verrons, au cours du premier chapitre, que celle-ci se caractérise par une double vocation : pérenniser un épisode historique et légitimer le pouvoir en place, tout en éduquant la population. La dimension politique est forte puisque le monument est le fruit d'une commande du pouvoir établi. Le monument est constitué de quatre principales dimensions : une image; une épigraphe; un socle, ou du moins une certaine monumentalité verticale; et une localisation. Ces différentes dimensions sont pensées pour servir les fonctions du monument. Elles facilitent sa lecture, permettant ainsi de transmettre les messages désirés au spectateur. Nous illustrerons notre propos à l'aide d'exemples de constructions répondant à ces critères, tels que les arcs de triomphe et les sculptures sur piédestal. Nous concentrerons notre étude sur les constructions établies en France, puisqu'au lendemain de la Grande Guerre, la majeure partie des monuments aux morts se trouvait sur son territoire (Prost 1997). Il nous a paru important de circonscrire notre champ de recherche sur un lieu géographique donné¹. De plus, les écrits de Ceysson et *al* (1987; 1999), de Larmache-Vadel (2001), de Poulot (2006), et ceux des divers auteurs de l'ouvrage *Lieux de mémoire* : Ozouf (1997), Prost (1997) et Nora (1997) permettront d'éclairer en profondeur notre analyse des monuments commémoratifs jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Dans la deuxième partie du chapitre, nous reviendrons sur les propos de Musil, selon lesquels les monuments commémoratifs passent inaperçus aux yeux de la population malgré leur monumentalité. En effet, nous constaterons un désintérêt grandissant de la part de la population pour les constructions du passé, ce qui met en péril leur vocation première. Nous tenterons de comprendre pourquoi les monuments sont tombés en désuétude et, au cours du second chapitre, nous étudierons les solutions proposées pour pallier ce désintérêt par les artistes à partir des années 1980.

Dans notre deuxième chapitre, nous verrons que le conflit de 1939-1945 confirme la prédominance du culte des morts dans les commémorations du XX^e siècle. La forme de base des monuments commémoratifs est toutefois radicalement transformée à partir des années 1980, alors que la majorité des pays de l'Ouest reconnaît l'Holocauste. Ce sont désormais aux victimes du nazisme, et non pas aux soldats morts au combat que l'on souhaite ériger des monuments. La nouvelle génération d'artistes élabore des monuments dont la

¹ Pour plus de détails sur l'Angleterre, le livre d'Eric Hobsbawm et Terence Ranger (2012), *L'invention de la tradition*, est sans aucun doute un ouvrage de référence, tandis que la publication de Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (2009), *Le culte des grands hommes 1750-1850* fait un beau parallèle entre les traditions commémoratives françaises et allemandes.

fonction n'est évidemment plus de glorifier les événements, mais d'en garder la mémoire vivante et, ainsi, éviter toute répétition. Ces constructions sont surnommées contre-monuments (*counter-monuments*), selon l'expression de l'auteur James E. Young, puisqu'elles rejettent les caractéristiques des monuments traditionnels. Elles sont élaborées dans l'optique de retourner la charge mémorielle au spectateur. Nous parlerons d'esthétique de l'absence, puisque c'est le vide qui régit la conception des contre-monuments. Nous verrons que le rapport au lieu sera également modifié. Les œuvres des artistes allemands Horst Hoheisel et Jochen Gerz seront nos principaux objets d'études. Afin de souligner les changements dans la pratique commémorative à partir des années 1980, nous analyserons leurs œuvres en nous penchant sur la manière dont ils transforment chacune des quatre caractéristiques des monuments traditionnels. Ces constructions apparaissent en Allemagne, et elles y sont plus nombreuses qu'en France ou ailleurs en Europe, c'est pourquoi nous avons choisi de concentrer notre second chapitre sur des exemples du territoire allemand. Il sera principalement question de l'Holocauste dans ce chapitre, puisque c'est sa reconnaissance qui a inspiré la nouvelle génération d'artiste à élaborer des contre-monuments. La partie historique du chapitre se basera principalement sur l'ouvrage de Tony Judt (2007), tandis que notre analyse des contre-monuments se bâtira essentiellement sur les textes de l'auteur James E. Young (1992; 1999; 2000).

Dans le troisième chapitre, nous verrons que la nouvelle esthétique des monuments aux morts continue de dominer la représentation des drames aujourd'hui. La forme des contre-monuments a toutefois évolué depuis les années 1990. En effet, le rapport dialogique du monument s'est transformé en expérience immersive pour le spectateur. Désormais, les monuments contemporains se distancient de l'esthétique de l'absence en adoptant une monumentalité diffuse qui crée l'expérience immersive. Plutôt que d'éveiller une mémoire individuelle, le contre-monument du XXI^e siècle favorise la reconstitution métaphorique des événements commémorés et la création d'affects forts, à partir de constructions architecturales abstraites monumentales. Une autre nouveauté du XXI^e siècle est l'ajout d'informations factuelles au monument. Bien souvent dans un cadre muséal, les événements commémorés sont expliqués et décrits au spectateur afin de compléter son expérience du monument. Des documents d'archives sont généralement ajoutés aux expositions. Nous verrons comment cette volonté d'instruire et de renseigner le visiteur à partir des faits prolonge une fonction

didactique déjà présente dans les monuments traditionnels. Dans ce dernier chapitre, nous développerons les nouvelles caractéristiques des contre-monuments contemporains en examinant *le Mémorial des Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman à Berlin, du processus de sélection à sa réalisation. Nous élargirons par la suite notre champ d'études en analysant des constructions dans divers pays occidentaux qui commémorent des thèmes variés, notamment aux États-Unis, en France, et en Angleterre, afin d'observer une tendance des monuments commémoratifs contemporains. Nous nous appuierons sur la presse actuelle portant sur le sujet pour élaborer notre analyse, ainsi que des sites officiels des mémoriaux pour les descriptions détaillées.

Dans les deuxièmes et troisièmes chapitres, nous utiliserons sans distinction les termes contre-monuments et mémoriaux afin d'alléger le texte. Le terme mémorial est l'anglicisme de monument commémoratif, mais est communément utilisé en français comme son synonyme lorsqu'il est question de constructions récentes, comme le démontrent plusieurs noms de contre-monuments commémoratifs contemporains. En réalité, il s'agit d'une déformation de langage, car le terme mémorial existe en français et signifie « écrit où est consigné ce dont on veut se souvenir. » (Grand Robert 2005). Nous trouvons intéressante cette double signification puisque l'intégration de documents d'archives dans les musées annexés aux monuments devient de plus en plus systématique à notre époque contemporaine. Par ailleurs, nous utiliserons le terme « monument-musée » pour qualifier les constructions contemporaines qui allient contre-monument et centre d'information. Nous inventons cette expression en nous inspirant de l'association déjà existante des mots « Musée Mémorial », employée pour qualifier des musées qui relatent des événements historiques. Ces musées ne sont toutefois pas associés à des monuments commémoratifs, c'est pourquoi nous avons choisi de mettre le mot monument en première position, notre recherche portant avant tout sur les monuments commémoratifs.

Afin de répondre au mieux à l'hypothèse annoncée précédemment, notre méthode s'est axée sur l'étude approfondie des écrits portant déjà sur la question des nouvelles problématiques de commémoration, tout en nous appuyant sur les ouvrages historiques majeurs à ce propos. À cela, nous avons souhaité analyser les formes contemporaines de représentations commémoratives en les inscrivant dans le contexte mouvementé du XX^e et du

XXI^e siècle, dans le but d'ouvrir une nouvelle perspective d'analyse et d'alimenter les réflexions autour de ce sujet. Sujet qui, par ailleurs, se trouve sans cesse dans l'actualité, puisqu'au lendemain des drames historiques comme, par exemple, les attentats du 11 septembre 2001, la question de la commémoration des victimes est immédiatement soulevée. Le projet du mémorial est concrétisé dix ans après, soit en 2011. La même année, *le Mémorial de l'abolition de l'esclavage* était inauguré à Nantes, toujours dans le but de commémorer des drames passés, tout en trouvant une résonnance dans notre présent.

À l'heure où un certain individualisme domine et compromet la mémoire collective de la société occidentale, il est nécessaire que les artistes conçoivent des monuments qui prennent en compte cette réalité. L'Holocauste ayant profondément modifié les possibilités de représentation figurative des drames historiques, et la désuétude générée par le changement du rapport entre l'individu et le passé et l'élargissement du patrimoine, c'est de ce tournant commémoratif qu'il sera question dans le développement de notre analyse.

CHAPITRE I

Les monuments commémoratifs traditionnels

La première partie du chapitre a pour objectif de donner une définition de ce que nous entendons par monument commémoratif traditionnel et de poser les prémices d'un historique de ces monuments, qui nous permettra de voir éclore un nouveau culte commémoratif, le culte aux morts. La seconde partie tentera d'expliquer comment les changements qui surviennent au courant du XX^e siècle rendent obsolètes les monuments commémoratifs.

1.1 Définition

Monument, du latin *monumentum* signifie « ce qui rappelle le souvenir » (Grand Robert 2005). Les auteurs ayant donné une définition de monument à travers les siècles sont nombreux. Poulot (2006 : 30) en répertorie quelques-unes. Dans le dictionnaire de D'Avilier² (1761), le monument est défini comme « tout bâtiment qui sert à conserver la mémoire du temps et de la personne qui l'a fait ou pour qui il a été élevé, comme un arc de triomphe, un mausolée, une pyramide ». Le député Kersaint, dans son *Discours sur les monuments publics* du 15 décembre 1791, déclare que les « monuments sont les témoins irréfutables de l'histoire; sans leurs ruines augustes tout ce qu'elle nous a transmis des Grecs et des Romains ne nous eût paru d'une fable ». *Le Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806) de Millin définit, lui, le monument comme un « ouvrage de l'art érigé dans une place publique, pour conserver et transmettre à la postérité la mémoire des personnages illustres ou des événements remarquables (...), un ouvrage d'architecture où art et dessin ont été employés pour parler à la postérité. ». Le Grand Robert 2005, quant à lui, le définit comme un « ouvrage d'architecture, de sculpture, spécialement destiné à perpétuer le souvenir d'une personne ou d'un événement ». Ces définitions sont larges et incluent toutes sortes de constructions. Elles sont assez précises toutefois pour servir comme base à notre réflexion. En effet, elles excluent d'office tous les édifices architecturaux qui, bien que passés à l'histoire pour une raison ou

² Cours d'architecture avec une ample explication par ordre alphabétique de tous les termes.

pour une autre, n'ont pas été élaborés au départ pour commémorer un souvenir. Si l'on reprend les catégories de monuments établies par Aloïs Riegl (1984) dans son célèbre ouvrage *Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine*, notre sujet se concentre sur les « monuments intentionnels ». Ainsi, les cathédrales, les palais de justice, les châteaux forts, etc. ne sont pas des monuments, puisque leur élaboration répondait à des besoins utiles et fonctionnels autres que la commémoration.

Pour Poulot (2006), les définitions ci-dessus sont synonymes de tombeaux. Il est vrai que certains monuments célèbres, comme les pyramides d'Égypte, sont des monuments funéraires. Pourtant, sous le terme générique *monuments*, les auteurs font allusion à divers types de constructions. Par exemple, dans la définition du dictionnaire de D'Avilier, les arcs de triomphe appartiennent à la catégorie des monuments commémoratifs, tandis que les mausolées font partie des monuments funéraires. Kersaint, quant à lui, fait référence aux ruines grecques et romaines sans préciser de quel type de ruines il entend. Seul Millin semble s'approcher de ce que nous entendons par monument commémoratif en le décrivant comment un ouvrage érigé dans l'espace public dont l'utilité est de « conserver et transmettre à la postérité la mémoire des personnages illustres ou des événements remarquables ». On retrouve cette même idée dans l'introduction de *Les Lieux de mémoire*, lorsque Pierre Nora (1997 : XXXV) parle d'*immortaliser* comme la raison fondamentale de la création d'un lieu de mémoire. Toutefois, il est vrai que le monument funéraire est construit pour pérenniser la mémoire de quelqu'un, au même titre que le monument commémoratif. La différence cruciale entre les deux est que le premier est nécessairement accompagné de restes humains. On le retrouve donc généralement dans des cimetières ou dans des églises. Au contraire, le monument commémoratif rappelle la mémoire d'une personne sans la présence du corps. De plus, celui-ci souligne parfois davantage un événement qu'une personne, comme le décrit Millin, notamment lors de commémorations à des victoires militaires. D'autre part, contrairement aux monuments funéraires, les monuments commémoratifs sont installés dans l'espace public. La confusion entre les deux types de monuments peut s'expliquer par le fait que le monument funéraire peut être aussi imposant que le monument commémoratif. Du reste, certaines formes aujourd'hui considérées comme monument commémoratif typique, comme la sculpture équestre, étaient, après l'antiquité et jusqu'au XVe, réservées à l'usage

funéraire ou votif (Ceysson et *al* 1999 : 52). Par ailleurs, pendant une longue période, les monuments de prestiges étaient destinés à sublimer les tombeaux funéraires, tandis que les dirigeants politiques étaient représentés par des bustes ou des médailles (Ceysson et *al* 1999 : 52). Ce n'est qu'à partir de la fin du XVe siècle que l'on observe un regain d'intérêt pour la sculpture, et que celle-ci commence à occuper une place de plus en plus importante dans le domaine de la commémoration. Puisque la plupart des événements commémorés sont rappelés à la mémoire par une célébration — bien souvent l'anniversaire de l'épisode en question —, la sculpture se prête plus volontiers que les autres médiums à ces mises en scène. (Ozouf 1997 : 148).

La fonction des monuments commémoratifs se distingue également de celle des monuments funéraires. La présence de sculptures monumentales sur les tombes de personnages éminents est associée à des rites mortuaires. Celles-ci garantissent l'éternité dans l'au-delà, mais également dans le monde des vivants, aux rois ou aux grandes familles qui se voient l'honneur de recevoir de telles constructions (Ceysson et *al* 1999 : 46). Dans le cas des monuments commémoratifs, bien que la fonction présentée soit de pérenniser un événement ou un personnage honorable, celle-ci est doublée d'une fonction politique. En effet, les monuments commémoratifs sont bien souvent le fruit d'une commande du pouvoir établi et l'histoire qu'il veut transmettre à la postérité est nécessairement en sa faveur. Par ailleurs, dans le cadre des monarchies, les monuments sont également utilisés par les rois pour asseoir leur autorité. En inscrivant leurs victoires militaires ou celles de leurs prédécesseurs sur des monuments commémoratifs, ils légitiment ces conquêtes, et en se glorifiant, ils sacralisent leur pouvoir et leur supériorité. Cette fonction politique est aussi présente dans les républiques, dont l'enjeu est de susciter chez le spectateur son attachement à la Patrie. Ici, la fonction politique est doublée d'une fonction didactique, puisque la forme et l'esthétique des monuments sont pensées pour transmettre la ferveur patriotique à la population. On souhaite que le monument lui lègue un mode de conduite idéale et le respect des devoirs civiques.

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, le monument traditionnel est constitué de quatre principaux éléments : une image qui décrit les événements, généralement une ou plusieurs sculptures, des reliefs, ou des symboles; une épigraphe, qui renforce l'image en nommant l'épisode ou la personne commémorée; un socle qui sépare et surélève le monument et lui donne une certaine monumentalité verticale; et finalement, une localisation. Le

monument est dans l'espace public, espace de passage et de rassemblement de la population, car il doit être vu par le plus grand nombre. Il est cependant isolé de son contexte urbain par un grand vide, ce qui a comme effet de hisser son sujet à une dimension plus élevée, presque sacrée. De plus, le monument est généralement installé à proximité de lieux où gouverne le pouvoir, ce qui vient doubler sa légitimité.

Ces quatre dimensions sont réunies pour servir les fonctions du monument. La lecture du monument doit être facile pour le passant et favoriser la transmission des messages désirés. Le monument doit imposer une gravité solennelle aux yeux du spectateur. Ainsi, sa monumentalité, sa verticalité et son isolement, lui permettent de dominer le spectateur et son environnement. Les matériaux utilisés doivent également produire un effet de durabilité. En effet, le monument doit donner l'impression au spectateur qu'il lui survivra. La pierre et le bronze sont privilégiés. Pérennité, verticalité, visibilité et lisibilité sont les principales conditions du bon fonctionnement du monument commémoratif traditionnel.

Il faut également signaler la différence entre sculpture et socle. En effet, si aujourd'hui on voit des architectes construire de toutes pièces des œuvres d'art ou des artistes se faire architectes, à l'époque (nous parlons principalement des XVIII^e et XIX^e) il y avait une réelle distinction entre les deux au moment de la construction d'un monument. Le sculpteur faisait la sculpture, soit la partie figurative, et l'architecte le socle. Le premier a longtemps été considéré comme l'unique concepteur du monument, puisqu'il était responsable de la partie dite artistique. Pourtant, la collaboration entre le sculpteur et l'architecte était inévitable. Il existe de nombreux cas de figure de cette collaboration. La pratique la plus commune était toutefois de confier la conception et le dessin du piédestal au sculpteur, afin de favoriser une harmonie totale du monument, et de laisser l'architecte s'occuper de sa construction et de tous les aspects techniques. (Luis 2006 : 75) Cependant, bien que ce soit au sculpteur que revienne le rôle de mettre en image l'évènement à immortaliser, il est faux de penser qu'il a carte blanche. En effet, le commanditaire, bien souvent le pouvoir en place, a déjà une idée précise de la manière de (se) représenter l'épisode. Celui-ci ayant l'argent, le sculpteur doit suivre les désirs de son commanditaire.

1.2 Historique des monuments commémoratifs traditionnels

1.2.1— Les monuments commémoratifs avant le Siècle des Lumières

Avant les Lumières, les sujets méritant l'édification d'un monument commémoratif sont principalement les victoires militaires et les hommes perçus comme « ayant servi l'humanité » (Ceysson et *al* 1987). Il s'agit de souverains, de chefs militaires, d'homme d'État, etc. Les commémorations, nous l'avons vu, présentent ces personnages à la population comme des héros. L'héroïsme est alors héréditaire. En effet, bien qu'il existe des exceptions, il est rare à cette époque qu'un homme du peuple puisse se hisser dans la hiérarchie et obtenir un titre, même dans l'armée. Ainsi, c'est une classe bien particulière qui a l'honneur d'avoir sa mémoire soustraite à l'oubli. Les types de monuments commémoratifs caractéristiques de cette période sont les arcs de triomphe et les sculptures à piédestal. Les arcs de triomphe, si l'on pense aux caractéristiques des monuments vues plus-haut ne possèdent pas de socle à proprement parler, mais leur structure massive est monumentale en elle-même. Un des plus anciens arcs répertoriés jusqu'à maintenant se trouve dans le forum de Rome et daterait de l'an 81 apr. J.-C. (fig1). Il s'agit de *l'Arc de Titus*, érigé par l'empereur Domitien pour commémorer la victoire de son frère sur les révoltes juives qui eurent lieu entre 66 et 70 apr. J.-C. (Sylvestre 2010). Les différents épisodes des révoltes sont représentés sur une série de haut et de bas-reliefs apposés à l'intérieur de la structure monumentale de l'arc. Les moments privilégiés sont ceux dans lesquels Titus et son armée vainquent leur ennemi. Une scène montre les soldats romains portant les objets juifs pillés de leur temple, tandis qu'une autre montre Titus sur un char antique à deux roues, portant la couronne de laurier. Celui-ci est représenté comme un héros ayant sauvé son empire de la « menace » juive. Sur la voûte se retrouve l'épigraphie qui appuie en mots la célébration à Titus. Le texte est traduit ainsi : « Le Sénat et le peuple romain pour le divin Titus Vespasien, Auguste, fils du divin Vespasien. » (Linstrum 1986). Les sources précisant sa localisation divergent, mais les diverses reconstitutions des ruines romaines supposent que *l'Arc de Titus* était un monument isolé, mais possédant une position importante par rapport aux arcades couvertes qui montaient du Forum au *Palatin*. Le plan de Rome d'Antonio Tempesta de 1593, montre que l'arc était visuellement relié à celui du *Septime Sévère* à l'autre bout du Forum romain par une allée triomphale plantée à l'occasion de l'entrée officielle de Charles Quint à Rome en 1536

(Linstrum 1986). Ainsi, ce qui ressort des diverses descriptions est que l'arc était disposé dans un endroit stratégique du Forum, reliant visuellement d'importantes constructions d'un bout à l'autre, malgré son isolation. Par ailleurs, la voûte de l'arc fut construite en marbre et était large de près de quatorze mètres de haut pour une hauteur de quinze mètres quarante, ce qui explique qu'il nous soit parvenu jusqu'ici.

La construction de cet arc remonte à presque deux mille ans et pourtant, sa composition est semblable à celle des nombreux arcs érigés à des époques beaucoup plus contemporaines. Pensons à *l'Arc de triomphe de l'Étoile* de Paris qui est probablement un des arcs les plus connus à ce jour. Construite sous l'ordre de Napoléon entre 1806 et 1836, la structure monumentale de l'arc perpétue le souvenir des victoires des armées françaises à travers une série de hauts et de bas-reliefs (Fernandes 2000). Conçu de la même manière que *l'Arc de Titus*, et pour des raisons similaires, *l'Arc de triomphe de l'Étoile* pérennise une tradition ancestrale.

Un autre type de monument commémoratif traditionnel très répandu est la sculpture sur piédestal. Il s'agit d'une sculpture monumentale montée sur un socle, lui-même colossal, toujours accompagnée d'une épigraphe. On retrouve la même double volonté de pérennisation et de légitimation que dans les arcs de triomphe. Toutefois, alors que ces derniers se concentrent sur les victoires militaires, les sculptures à piédestal mettent le héros en premier plan. En effet, il s'agit avant tout de glorifier un personnage, plutôt qu'un évènement ciblé. On retrouve cependant des bas-reliefs sur la majorité des socles des monuments qui, comme ceux des arcs de triomphe, racontent en images les évènements historiques dans lesquels le personnage honoré s'est démarqué (Gaehtgens et Wedekind 2009). La statue équestre est l'exemple par excellence de ce type de commémoration. Le personnage est présenté à cheval, symbole de la féodalité et de l'aristocratie guerrière. Le cheval, rarement statique, suggère l'action. L'homme qui le chevauche est représenté dans une posture guerrière, le montrant à la fois noble, courageux et vertueux. S'il revêt parfois les vêtements de son époque, le héros porte souvent la toge romaine. En faisant référence à une époque lointaine glorieuse, le sculpteur inscrit le héros dans une tradition ancestrale qui le sépare de son monde physique et mortel. L'alliance entre la pose magistrale et la monumentalité verticale du monument donne au personnage un caractère sacré.

Les sculptures équestres d'origines sont assez rares en France. En effet, la majorité n'a pas survécu à la Révolution française. Fabriquées en bronze, elles furent fondues pour être transformées en boulets de canon. Il nous reste les tableaux et gravures laissés par les artistes de l'époque qui attestent leur existence. Un grand nombre d'entre elles ont également été reconstituées, beaucoup sous la Restauration (Ceysson et *al* 1999 : 318). La statue équestre d'Henri IV de la place Dauphine à Paris (fig 2.1) érigée en 1614, détruite sous la Révolution, puis remplacée en 1818, est un bon exemple. Le choix de la place Dauphine n'est pas aléatoire. En effet, située dans le 1^{er} arrondissement, il s'agit de la seconde place royale du XVII^e siècle de Paris (fig. 2.2). La sculpture occupe le centre d'une petite esplanade installée au milieu du Pont-Neuf, dans un espace triangulaire qui relie le pont au palais de justice. La localisation vient donc légitimer le retour de la sculpture du roi. Celui est présenté dans une position victorieuse, couronné de laurier tenant un sceptre à fleurs de lys. La sculpture, monumentale, est posée sur un socle qui comporte des bas-reliefs représentant Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris assiégé. L'épigraphe n'est pas d'origine, et fait référence à la nouvelle statue³ (Ceysson 1999 : 318).

Qu'il s'agisse des bas-reliefs sur les arcs de triomphe ou sur les socles des sculptures, ou encore des sculptures monumentales elles-mêmes, les personnages représentés sont toujours présentés comme des héros. Du haut de leur structure monumentale, ils dominent le paysage et instaurent une distance avec le spectateur et le reste du monde. Cette distance est voulue par ceux qui commandent les monuments. En effet, nous avons vu que les monuments commémoratifs sont presque toujours le fruit d'une commande du pouvoir établi, et les monuments légitiment en retour cette autorité.

³ « HENRICI MAGNI, PATERNO IN POPVLVM ANIMO, SACRAM EFFIGIEM, CIVILES INTER TVMVLTVS, GALLIA INDIGNANTE DEIECTAM, POST OPTATVM LVDOVICI XVIII REDITIM, EX OMNIBVS ORDINIBVS CIVES, AERE COLLATO RESTITVERVNT, NEC NON ET ELOGIVM, CVM EFFIGIE SIMVL ABOLITIVM, LAPIDI RVRSVS INSCRIBI, CVRAVERVNT, D D, DIE XXV MENS AUG MDCCCXVIII. Qui signifie « Henri le Grand, père dans l'esprit du peuple, statue sacré, au milieu de la confusion civile, la Gaule renversé par l'indignation, après le retour du désiré Louis XVIII, citoyens de toutes les classes de la société, en conférant de restituer l'air, et non une réplique, avec dans le même temps des statues abolies, inscrivent à nouveau dans la pierre, et prennent également en charge, Décret a été Donnée, dans l'esprit le 25 Aout 1818. ».

1.2.2 — XVIII^e et XIX^e siècle : des Lumières à la Révolution française; des monuments aux grands hommes

La philosophie des Lumières qui voit le jour au XVIII^e siècle vient modifier la manière de percevoir le monde. Siècle des philosophes et des intellectuels, il préconise la connaissance plutôt que la foi aveugle. Les hommes de lettres luttent contre l'obscurantisme de l'Église et de l'État en prônant un monde rationnel, ordonné et compréhensible. En France, on assiste progressivement à une désacralisation de la monarchie. C'est aussi à cette époque que le concept d'individualité prend racine : le sujet pensant, en tant qu'individu, peut prendre des décisions par son raisonnement propre. La figure idéale des Lumières est le philosophe, homme de lettres, qui exerce sa raison dans tous les domaines pour guider les consciences (Gaehtgens et Wedekind 2009). C'est un intellectuel engagé qui intervient dans la société, un homme honnête, comme l'a dépeint Diderot dans son *Encyclopédie* (1751-1772). Cette façon de percevoir l'homme qui diffère considérablement des siècles précédents donne naissance à un culte nouveau : le culte des grands hommes. L'expression « grand homme » est caractéristique de cette époque, et est utilisée pour qualifier les intellectuels et savants qui ont su se démarquer par leur mérite. C'est un titre qui, contrairement au culte des rois et des héros, se gagne en faisant acte de patience et de réflexion (Gaehtgens et Wedekind 2009). En effet, le grand homme n'est pas le guerrier de l'instant salvateur, bien au contraire; c'est celui qui recueille les connaissances avec patience et détermination, et qui apporte au monde des vérités sur la vie. Les commémorations, comme nous l'avons vu, sont intrinsèquement liées à l'histoire. Suivant de près le changement de pensées, on assiste au XVIII^e siècle à un transfert de sacralité dans les commémorations. On préfère désormais célébrer l'esprit des grands hommes plutôt que les monarques ou les héros (Poulot 2006 : 93). Cela ne veut pas dire qu'un roi n'est jamais considéré comme un grand homme, mais c'est un titre qu'il doit conquérir durement. En effet, contrairement aux rois, le prestige du grand homme n'est pas héréditaire. Ce sont désormais les mérites et les talents qui sont récompensés et commémorés, offrant à l'individu sa place dans l'histoire. Ainsi, être un grand homme est à la portée de n'importe qui ayant su se démarquer par ses talents.

Notons toutefois que si le culte des grands hommes se répercute rapidement, le culte commémoratif des monarques et des héros, qui existe depuis des siècles, n'est pas éradiqué

d'un seul coup. En effet, tant que la monarchie est le régime en place, les formes de son exaltation sont encore d'actualité. C'est ainsi que la ville de Paris commande au sculpteur Edmé Bouchardon, en 1748, une statue équestre de Louis XV (fig. 3.1). Celle-ci, disparue comme tant d'autres pendant la Révolution, est cependant un exemple intéressant de la manière dont a pu se faire la transition du culte des héros au culte des grands hommes. Elle était installée au centre de la place Louis XV (aujourd'hui place de la Concorde), au pied des Champs Élysées (fig. 3.2). Comme les sculptures équestres en général, elle est destinée à exalter le souverain et donc la monarchie. On remarque toutefois l'influence du siècle sur le sculpteur. En effet, le socle, au lieu d'être orné par les victoires du roi (esclaves enchaînés, ennemis terrassés, pillages, etc.), est soutenu par les représentations de ses vertus pacifiques, soit la Force, la Justice, la Prudence et la Paix. Ces représentations viennent témoigner des bienfaits d'un gouvernement sage et proscrivent la guerre au profit de la Raison (Ceysson et al 1987 : 290). Cette attitude face au monde est caractéristique du Siècle des Lumières. Ainsi, bien que le système du pouvoir ne soit pas encore remis en question, les valeurs des Lumières prennent doucement place au sein des commémorations. Les deux systèmes coexistent pendant un temps.

Le XVIII^e voit apparaître les premières représentations de grands hommes. Celles-ci n'appartiennent cependant pas encore au champ des monuments commémoratifs. En effet, le décorum de l'époque voulait que les statues équestres et en pied soient réservées aux hommes qui ont servi l'humanité. Les hommes de génie, puisqu'ils n'ont servi l'humanité qu'avec leur tête, n'ont droit qu'à un buste. De plus, les espaces publics sont réservés aux héros. Les jardins paysagers sont alors les lieux privilégiés pour installer les représentations des grands hommes (Gaehtgens et Wedekind 2009 : 5). En plaçant la commémoration des grands hommes dans des jardins, on respectait la hiérarchie traditionnelle. Mais peu à peu, le décorum change, et le culte des grands hommes prend de plus en plus d'espace. La commande du comte d'Angiviller en 1776 illustre parfaitement ce phénomène. Directeur des Bâtiments du roi, il décide de commander aux quatre meilleurs sculpteurs de l'Académie royale une série de statues représentant des grands hommes français. *Ces Hommes illustres de la France*, ou des *Grands Hommes de la France*, était destinée à décorer l'actuelle Grande Galerie du Louvre. Parmi eux, comptons Nicolas Poussin, René Descartes, Pierre Corneille, Molière, Jean de la Fontaine, etc. En tout, près d'une trentaine de grands hommes devaient suivre la progression

des visiteurs au Louvre (Done : 1976). S'il ne s'agit pas encore de monuments commémoratifs dans le sens strict du terme, puisque les statues étaient commandées pour être installées dans un musée et non dans l'espace public, et puisqu'elles n'étaient construites ni dans une optique clairement politique, ni dans l'idée d'immortalisation, cette commande donne une bonne idée de l'importance du culte des grands hommes dès le XVIII^e siècle.

Le culte aux grands hommes qui s'affirme ainsi à l'époque des Lumières, se poursuit à la Révolution française et tout au long du XIX^e siècle. La Révolution vient confirmer la prévalence du mérite sur la naissance et fait pénétrer l'esprit des Lumières dans les rues des villes. Désormais, les endroits publics réservés aux statues des rois sont récupérés pour honorer des individus sans distinction d'origine, dont le mérite a été de contribuer aux progrès de l'esprit humain et à l'égalité des citoyens (Lamarche-Vadel 2001 : 16). Les révolutionnaires ne se contentent cependant pas des espaces désormais libres, et décident d'investir des endroits vierges et sans mémoire. « Ils élisent des “espaces sans qualité”, utopiques, qui exemplifient les nouvelles voies tracées par la République, celle de l'égalité, de la liberté, de la paix et de l'avenir. » (Lamarche-Vadel 2001 : 15). Les mutations urbaines, qui caractérisent le XIX^e siècle, créent en effet des espaces propices pour les monuments de la nouvelle République. Les carrefours et les trouées, les nouvelles places et les nouveaux axes, se voient rapidement investis de monuments commémoratifs.

Présents dans les premiers comités révolutionnaires, les artistes affirment la contribution de l'art aux idéaux républicains. L'art classique, qui connaît un regain de popularité dès la seconde moitié du XVIII^e siècle après la redécouverte de Pompéi et d'Herculanum, est perçu comme le modèle idéal, car il arrive à concilier idée et forme (Gaehtgens et Wedekind 2009). Puisque la volonté, après la Révolution, est de transmettre à la postérité « l'exemple frappant de sublimes efforts d'un peuple immense, guidé par la raison et la philosophie, ramenant sur la terre le règne de la liberté, de l'égalité et des lois » (Lamarche-Vadel 2001 : 16), on décide d'imiter l'art classique et d'utiliser l'art pour transmettre ces valeurs à la population. Une croyance veut en effet que la simple vue des statues classiques ait engendré, dans la Grèce Antique, une suite brillante de grands hommes (Ozouf 1997 : 148). Le comité révolutionnaire décide donc de traduire leurs principes dans la pierre. Pour cela, ils choisissent généralement l'image de grands hommes du XVIII^e siècle estimés avoir inspiré la Révolution, désirant ainsi instruire la population en leur montrer les exemples à suivre.

Voltaire, Rousseau, Mirabeau et bien d'autres reçoivent ainsi un monument commémoratif à l'anniversaire de leur mort. Des hommes de la Révolution et des hommes de sciences ont également l'honneur d'être immortalisés. Ces célébrations, en plus d'éterniser le génie des grands hommes, fêtent la victoire des mérites sur l'hérédité. L'aspect démocratique est donc mis de l'avant.

Les arts sont désormais considérés comme contribuant à l'instruction publique. Ainsi, on ajoute aux monuments commémoratifs de la Révolution une fonction didactique. Celle-ci s'apparente à la fonction politique des monuments aux monarques et aux héros qui consistait à légitimer le pouvoir en place. Toutefois, alors que les statues des monarques devaient imposer leur supériorité au peuple, et garantir leur grandeur et leur respect à travers les siècles, les monuments aux grands hommes veulent directement intervenir dans l'attitude du spectateur. En effet, il ne s'agit plus de simplement respecter et admirer les sujets commémorés, mais d'en suivre l'exemple. Ainsi, à travers le modèle des grands hommes, l'enjeu est désormais de susciter chez le spectateur son attachement à la Patrie. La fonction politico-didactique aspire à léguer un mode de conduite idéale au spectateur et l'inciter au respect des devoirs civiques.

La manière de représenter les sujets de la Révolution reste toutefois semblable à la manière de glorifier les rois et les héros. En effet, l'isolation des monuments et leur verticalité sont toujours aussi importantes. Il est d'ailleurs suggéré aux nouveaux urbanistes de dégager les façades des monuments en « créant devant eux ou autour d'eux des parvis, des esplanades, ou de placers les monuments dans des endroits libres de tout voisinage. » (Lamarche-Vadel 2001 : 17). De plus, les « idées » révolutionnaires, transcrites dans la figure humaine des grands hommes, prennent la forme traditionnelle de la sculpture sur piédestal. Toutefois, sur le socle, comme nous l'avons vu avec la statue équestre de Louis XV, les figures allégoriques sont préférées aux scènes d'action. Ainsi, des femmes vêtues de toges ou ailées, des personnages dotés de palmes, de laurier, de rameaux d'olivier, environnés de compas, livres, balances, etc. ornent les monuments. La forme exemplaire qui s'installe à partir de la Troisième République est tripartite : le niveau inférieur est constitué de bas-reliefs qui ornent le socle; l'étage supérieur est composé de personnages allégoriques représentant les valeurs qui accompagnent, encadrent, ou portent en « triomphe » l'idée ou le personnage immortalisé (Larmache-Vadel 2001 : 17). Le monument à Victor Hugo d'Ernest Barrias (fondu sous l'Occupation allemande), inauguré en 1902, illustre l'apogée du style républicain (fig. 4). Le

poète est la figure la plus élevée du monument. Il est représenté pensif sur le rocher de Guernesey, entouré de muses (lyrique, épique, satirique, dramatique). Chacune d'elles fait trois mètres de haut. Cet assemblage est disposé sur un socle qui est lui-même décoré de quatre bas-reliefs. Ceux-ci représentent Hugo poète, Hugo orateur, Hugo romancier, et Hugo au Panthéon. L'ensemble faisait onze mètres, et les sculptures étaient faites de bronze. Le monument était installé au centre de la place Victor-Hugo, ancienne place d'Eylau, voisine de l'hôtel où est mort le poète. (Ceysson et *al* 1999 : 390). On remarque, en effet, que les endroits où sont installés les monuments sont parfois, depuis le XIX^e siècle, en lien avec le personnage honoré lui-même : lieu de naissance, d'habitation, de morts, etc.

La pose d'Hugo et la disposition générale du monument doivent influencer le spectateur en proposant un modèle à suivre. En le montrant pensif, on laisse imaginer au spectateur les pensées extraordinaires qui ont fait de lui l'homme qu'il fut. À l'époque à laquelle le monument est édifié, la Révolution est déjà loin, mais la fonction didactique est plus que jamais présente.

1.3 La Grande Guerre et la naissance de monuments aux morts

La Première Guerre mondiale bouleverse les thèmes commémoratifs établis depuis l'Antiquité. En effet, plutôt que d'honorer un personnage vénérable ou un événement remarquable, les commémorations qui suivent la fin du conflit célèbrent la mémoire de millions d'innocents morts au combat. Ce genre de construction avait déjà fait son apparition après la guerre franco-prussienne, mais devient prédominante après 1919. Ces monuments aux morts marquent donc une rupture avec les traditions ancestrales et instaurent la grande tendance commémorative du XX^e siècle. En effet, mis à part les monuments construits sous les régimes autoritaires⁴, on passe d'un culte de la victoire, à la commémoration de drames.

⁴ En effet, les régimes totalitaires continuent, tout au long du XX^e siècle — et encore de nos jours —, à utiliser les monuments pour exalter la supériorité de leur autorité. Qu'il s'agisse du fascisme, du nazisme ou du régime stalinien, l'art est au service de l'État et sert de propagande auprès de la population pour justifier l'autorité du chef. Ainsi, les sculptures de ces régimes continuent la glorification du chef d'état et sont construits sur les mêmes modèles que les sculptures des monarques et des héros.

Les monuments aux morts apparaissent à la suite du nombre important de victimes de la guerre. Ne pouvant enterrer les victimes dans leur lieu de naissance, les soldats sont enterrés soit directement sur le champ de bataille, soit dans la commune où est situé l'hôpital d'arrière. L'État voit alors la nécessité de faire édifier des monuments commémoratifs aux disparus. Non seulement cela permet aux familles de faire leur deuil, mais cela permet également à l'État de justifier les morts. En effet, comme l'explique James E. Young, l'objectif des monuments aux morts est de valoriser la souffrance de manière à la justifier, et même à la racheter (Young 1999 : 6). Il est important de souligner la différence entre les monuments érigés suite à la défaite de la guerre franco-prussienne de ceux élaborés à la fin de la Grande Guerre. Dans son texte « Le monument aux morts. Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique? » Antoine Prost (1997) explique que les premiers monuments sont le résultat d'initiatives privées et tardives. Ils n'ont pas été édifiés dans l'émotion du deuil national, et émanaient d'une partie de la population qui cultivait la volonté de revanche. Au contraire, les monuments de la Grande Guerre engagent l'ensemble de la nation et ses représentants officiels, collectivités locales ou État. (Prost 1997 : 196) Ils sont édifiés dès les premières années qui suivent la fin de la guerre, et la loi du 25 octobre 1919 sur la « commémoration et la glorification des morts pour la France au cours de la Grande Guerre » aide à la multiplication des monuments commémoratifs. Cette loi offre une subvention aux communes ayant la volonté d'édifier un monument à ses fils disparus. Ainsi, juste en France, plus de 30 000 monuments sont érigés à partir des années 1920 (Prost 1997 : 196).

La volonté de l'État de commémorer les soldats morts cache une fonction didactique que l'on a vue apparaître avec le culte des grands hommes dès la Révolution. En effet, dans ce culte, la figure démocratique de l'homme de lettres ou du savant était utilisée pour transmettre les valeurs républicaines à la population dans le but de les encourager au respect de leur devoir civique. Celles-ci étaient communiquées par la pose et le geste du personnage commémoré, ainsi que par les attributs et les allégories qui l'accompagnaient. Dans le culte des morts, plutôt que d'honorer un seul homme exemplaire, ce sont des centaines d'hommes innocents qui sont montrés en exemple. L'idée d'égalité qui se dégageait des monuments aux grands hommes est donc récupérée, mais élargie. En effet, Prost (1997) explique que si certains monuments sont ornés de sculptures de soldats triomphants, ce n'est pas pour promouvoir le

pouvoir, mais pour honorer les soldats français, égaux devant la loi comme devant la mort, et donc égaux « dans le souvenir des générations futures ». Pour l'auteur, le culte des morts est un culte typiquement républicain. La fonction didactique se manifeste également autour des monuments, à travers des cérémonies qui les accompagnent dès leur érection. Celles-ci étaient célébrées au moins une fois par an lors de l'Armistice dans chacune des communes possédant un monument. Il s'agissait de se remémorer, en présence des anciens combattants, du clergé, des hommes politiques et de la population du village, chaque homme tombé au combat. En honorant les morts et en les portant comme héros, l'État justifie leur sacrifice. Au cours de la cérémonie, chaque nom des victimes était énoncé à voix haute et on répondait « mort pour la France ». Il s'agissait donc d'un hommage aux morts qui avaient fidèlement servi la patrie. Si quelque chose était valorisé dans ces cérémonies, c'était le respect du devoir civique. Ces hommes étaient tombés pour la France parce que celle-ci en avait eu besoin, et c'était valeureux de servir la nation. Ces hommes semblables aux autres étaient devenus des héros par leur vaillance et leur sacrifice pour la patrie, et les honorer devait inciter ceux qui assistaient aux cérémonies à suivre leur exemple (Prost 1997 : 214). Il est intéressant de noter que les enfants y étaient non seulement conviés, mais participaient au déroulement, soit en répondant « mort pour la France » à la déclamation des noms, soit en déposant les fleurs, soit en chantant dans la chorale. La participation active des enfants n'était pas innocente. En effet, les enfants sont influençables. En les faisant participer, on s'assure qu'ils adhèrent aux principes de la République : le respect des citoyens, celui de la loi et du devoir civique. Les célébrations devaient donc les impressionner, pour les influencer (Prost 1997 : 214). Ces manifestations sont si importantes dans la vie communale que Prost va jusqu'à parler de « religion civile » :

Célébrer les citoyens qui ont fait leur devoir est inviter à faire le sien [...] parce est profondément bien de faire son devoir civique, ceux qui l'ont accompli jusqu'à la mort ne doivent jamais être oubliés, et réciproquement, honorer les citoyens morts pour la Cité est qu'il affirme la grandeur du devoir civique. (Prost 1997 : 221)

Ainsi, le culte des morts se place en rupture du culte des grands hommes par les thèmes commémorés, mais il garde la fonction didactique voulue par le pouvoir en place. De plus, les nombreux monuments qui sont construits pour commémorer la Grande Guerre poursuivent la

manière traditionnelle de fixer la mémoire collective. Ils intègrent toujours une image, une épigraphe, un socle et une localisation. Le lieu choisi est généralement la place centrale de la commune, proche de la mairie. Cependant, on remarque que certains monuments sont installés dans des endroits fréquentés par les disparus de leur vivant, comme des écoles, des entreprises, etc. On érige également des monuments directement sur certains champs de bataille, comme c'est le cas à Douaumont. Cette manière d'installer des monuments directement dans des endroits liés aux événements commémorés est caractéristique de la commémoration du XX^e siècle. En effet, si ce n'est pas encore systématique au début du siècle, car la tradition est encore très présente, nous verrons, dans les chapitres suivants, que la nature des drames pousse les constructeurs de monuments à les installer directement dans les lieux où les drames se sont produits. La plupart des monuments aux morts construits dans la fièvre des années 1920 sont toutefois érigés dans des lieux centraux des communes, près des lieux institutionnels.

Dans les monuments aux morts, les symboles sont souvent préférés aux sculptures figuratives. La France privilégie en effet des monuments sobres, laïques, civils, pour affirmer que les soldats français sont tous égaux devant la mort. Les symboles les plus courants sont la couronne de feuilles de chêne, symbole des vertus civiques et de la gloire; la couronne de feuilles de laurier, symbole des vertus militaires; la palme ou la branche d'olivier, symbole de la paix; ou la croix de la guerre 1914-1918. Quand la figuration prend plus d'ampleur, on retrouve souvent le coq gaulois; le casque du poilu, ou l'allégorie de la République. Quelquefois, c'est le soldat lui-même qui est représenté, ou alors des civils, comme une *pietà* moderne⁵. Un élément nouveau qui apparaît avec les monuments aux morts est la transcription de la liste de noms des victimes. Dans le cas des monuments commémoratifs précédents, l'épigraphe suffisait à nommer la personne commémorée. Ici, puisqu'il s'agit de garder en mémoire plusieurs dizaines de soldats, la liste des noms s'ajoute à l'épigraphe. Cette pratique existait déjà lors des monuments aux morts de la guerre franco-prussienne. Il est intéressant de noter que la liste des noms des soldats est généralement établie par ordre alphabétique ou par

⁵ En Allemagne également l'utilisation de symbole est privilégiée. Toutefois, comme la disparition de l'empire et la dissolution de l'armée impériale coïncident avec la fin de la guerre, les motifs nationaux n'apparaissent pas sur les monuments commémoratifs, ne laissant que les emblèmes guerriers ou chrétiens. (Gaehtgens et Wedekind 2009)

année de naissance, mais rarement par grade, ce qui accentue l'effet d'égalité voulue dans le monument.

Un monument exemplaire est celui de la commune française de Rochefort (fig. 5.1). Celui-ci est constitué d'un obélisque installé sur un socle. Sur les deux faces principales, l'obélisque est orné d'une feuille de laurier et d'une palme portant, en son centre, un médaillon de bronze représentant des soldats français. Le socle est pourvu d'escaliers et de rampes permettant aux passants de s'approcher du monument pour lire la liste de noms des soldats morts, celle-ci s'étendant sur les quatre faces du socle. La croix de la guerre 14-18 accompagne la liste sur chaque face. Lors de son érection en 1924, l'obélisque était pourvu d'une statue allégorique de la France de trois mètres de haut, coiffée d'un casque de poilu et tenant un étendard et une palme (fig. 5.2). Détruite par la foudre en 1968, elle est remplacée en 1971 par la statue d'une femme représentant La Patrie. Le monument est situé au centre de la ville, non loin de la mairie et de la poste. Des travaux commencés dès 1923 détruisirent la majorité des remparts de la ville, dégagant ainsi un espace important sur lequel la commune décida d'installer le monument. Celui-ci est donc à la fois central et isolé. Installé sur un terre-plein, le monument est visible de loin. L'épigraphe qui se retrouve sur les deux faces principales indique : « Monument aux enfants morts de Rochefort-sur-Mer. Morts pour La Patrie. », accentuant ainsi la fonction civique du monument. C'est l'œuvre de Georges Gourdon, entrepreneur en marbrerie à Paris. Si chaque commune de France érige un monument original, l'exemple de Rochefort donne une bonne idée des tendances commémoratives au lendemain de la Grande Guerre.

Les commémorations qui suivent la Seconde Guerre mondiale diffèrent très peu des constructions du début du siècle. Souvent, même, les communes possédant déjà un monument commémoratif de la Première Guerre mondiale se contentent d'ajouter le nom des nouvelles victimes à même le monument existant. Le monument érigé dans la petite commune de Nogent-sur-Marne nous paraît illustrer parfaitement ce phénomène (fig. 6). Celui-ci a été inauguré en 1924 et l'on peut lire au centre l'épigraphe « À nos poilus 1914-1918 », et sur les côtés latéraux les batailles auxquelles ont participé les soldats pendant la guerre. Le monument est décoré de palmes et du blason de la commune. Il est surmonté d'une sculpture aillée tenant à bout de bras un casque de poilu, allégorie de la République. Au-dessus de l'épigraphe centrale on a gravé ultérieurement les dates de la Seconde Guerre mondiale : 1939-1945,

tandis qu'au-dessus des inscriptions des côtés, on retrouve à gauche « Indochine » et à droite « Afrique du Nord », autres conflits auxquels les hommes de la commune ont participé. Les noms des victimes des guerres ultérieures sont également ajoutés à la liste de noms du premier conflit. Le cas du monument de Nogent-sur-Marne est loin d'être unique. La manière de célébrer les morts des guerres du XX^e siècle n'a pas bougé durant presque la totalité du siècle, la réutilisation de monuments déjà existants est donc tout à fait adéquate. Malgré cela, à mesure que le siècle avance, la population semble de moins en moins attachée à ces constructions. Dans la deuxième partie du chapitre, nous tenterons de décrire ce qui a motivé un tel changement d'attitude.

1.4 Désintérêt envers les monuments commémoratifs : le XX^e siècle, un siècle de changements

Dans la première partie, nous avons vu l'évolution des monuments commémoratifs dans le temps. Des épisodes historiques marquants ont profondément changé les mentalités et les pouvoirs en place, modifiant, par la même occasion, les intentions qui président à l'élaboration des monuments commémoratifs ainsi que la manière de les percevoir. Leurs thèmes ont été altérés, renouvelés, réinventés. Pourtant, nous avons également remarqué que, malgré ces changements, la manière générale de représenter la mémoire collective reste sensiblement la même. En effet, les monuments sont systématiquement des constructions monumentales représentant un événement ou un personnage important, et ils sont installés dans des endroits publics stratégiques, proche de lieux institutionnels. Ils sont presque toujours constitués d'un socle, d'une image, et d'une épigraphe. Pourtant, malgré leur imposante présence, ces monuments passent inaperçus aujourd'hui. De plus, les monuments commémoratifs contemporains n'ont plus rien à voir avec la forme traditionnelle. Que s'est-il passé? Comment expliquer que la forme par excellence de commémoration depuis des siècles ait subitement perdu tout intérêt aux yeux, non seulement de la population, mais aussi, des commanditaires et des artistes? Nous tenterons de décrire comment ce type de construction est tombé en désuétude de façon assez radicale à la fin du XX^e siècle, alors qu'il avait pourtant fait ses preuves pendant de nombreux siècles. Nous verrons que les profonds bouleversements

dans la structure de la société qui surviennent au cours du siècle ont un rôle à jouer dans ce changement d'attitude.

1.4.1 — Rapport au passé : la naissance de l'Historiographie

Premièrement, le rapport au passé s'est radicalement transformé. Nous avons vu précédemment comment les monuments commémoratifs avaient une double fonction : politique et d'immortalisation. L'autorité s'en servait afin de justifier ses conquêtes et son pouvoir pendant le culte des héros et des monarques, et, depuis les Lumières, pour imposer un mode de pensée et d'action à la population. Les monuments étaient conçus comme des ouvrages solides et grandioses pour traverser les siècles afin que les idées qu'ils véhiculent soient léguées non seulement à la population actuelle, mais également aux générations futures. Le pouvoir attribué aux monuments commémoratifs était admis par l'ensemble de la population. Pierre Nora (1997) explique cette conduite en notant que, jusqu'ici, l'histoire était indissociable de la mémoire, et que le passé servait de justification au présent. En effet, l'idée était qu'il existait une unité historique entre les différentes époques, de l'Antiquité grecque et romaine à l'empire colonial de la III^e République : « Le passé, on ne pouvait que le connaître et le vénérer, et la Nation, la servir » (Nora 1997 : XXII-XXIII). Ainsi, le présent se construisait sur le passé, et c'est lui qui légitimait le présent. Cette manière de percevoir le monde nécessitait des monuments commémoratifs monumentaux qui survivraient aux siècles pour témoigner du passé. Toutefois, Nora écrit qu'au cours du XX^e siècle une rupture vient transformer ce que l'auteur nomme le couple « Nation-Mémoire » par le couple « État-société ». Autrement dit, le concept de Nation, née avec la Révolution, cède le pas à la Société contemporaine que nous connaissons aujourd'hui. Nora explique que la principale différence entre la Société et la Nation est que cette première se légitime par l'avenir plutôt que par le passé. L'industrialisation avec ses nouvelles valeurs commerciales d'efficacité et la mondialisation ont certainement joué un rôle dans ce changement d'attitude. En se tournant vers l'avenir et non vers le passé, la société — « l'État-société » — se délivre de son identification nationale. En s'en délivrant, la société perd en même temps sa vocation didactique qui visait la transmission des valeurs civiques à travers des monuments commémoratifs. La commémoration perd donc une de ses principales fonctions. Avant la

venue de la Société, les concepts de Nation, Histoire et Mémoire étaient réunis pour servir une même cause. En reprenant leur autonomie : « La nation n'est plus un combat, mais un donné; l'histoire est devenue une science sociale; et la mémoire un phénomène purement privé. » (Nora 1997 : XXII-XXIII) Ainsi, dans la société actuelle, l'histoire est une science sociale indépendante qui voit les événements historiques comme un passé révolu qu'il faut étudier, critiquer et analyser. La mémoire est désormais perçue comme subjective, trop personnelle, et donc trop peu fiable pour être incluse dans la science historique. En se détachant de la mémoire, l'histoire prend du recul face aux événements. Elle adopte une attitude froide et analysante qui caractérise désormais notre rapport à l'histoire. Cette prise de distance pourrait expliquer en partie le progressif désintérêt de la population pour les monuments commémoratifs traditionnels. En effet, en éliminant le côté affectif et la fonction didactique, les nouvelles générations perçoivent les monuments comme des figures d'une histoire qui leur est étrangère et dont ils se sentent très loin. Par ailleurs, Esther Cohen (2004), dans son article « Berlin : un site sans mémoire », explique que la modernité remplace les traditions pour mettre la figure du neuf à la place. Selon elle, on assiste au surgissement « d'un présent inédit qui naît de lui-même et ne réfère à aucun passé [...] — et peu importe ce qui adviendra des déchets de l'histoire » (Cohen 2004 : 80-81). Si les nouvelles générations se construisent sur un présent tourné vers l'avenir, il n'est pas étonnant que les monuments commémoratifs perdent de leur intérêt à leurs yeux. L'individualisme grandissant avec le siècle accentue cet effet. Les monuments ont perdu leur fonction et leur signification et deviennent des tas de pierres appartenant au passé. Cohen explique que les jeunes souhaitent la paix, mais une paix sans histoire, abstraite, indéterminée. Les nouvelles générations vivent dans le présent sans se préoccuper du passé. Ils perçoivent l'histoire avec un détachement qui ne s'était encore jamais observé auparavant, ce qui explique en partie leur désintérêt face aux monuments commémoratifs.

1.4.2. — Élargissement du patrimoine

Un autre facteur qui explique la relation que la population éprouve désormais face aux monuments commémoratifs est l'élargissement du patrimoine. Dominique Poulot (2006), dans son *Histoire du patrimoine en Occident* explique qu'à partir des années 1900, la définition de

patrimoine s'élargit incluant dorénavant non seulement les marques « glorieuses » du passé, mais tout ce qui y appartient. Ainsi, des bâtiments qui n'ont pas été construits dans l'optique d'éternité et de transmission sont désormais considérés comme faisant partie du patrimoine. De plus, un intérêt grandissant pour la nature en général transforme l'ensemble du territoire en potentiel patrimoine.

Hier encore c'était la présence de monuments de tous ordres, d'édifices prestigieux, de bâtiments « anciens » qui faisait du territoire un patrimoine, tandis qu'aujourd'hui tout territoire peut être déclaré patrimoine, dans la nouvelle perspective d'une éthique de la reconnaissance mondiale des cultures. (Poulot 2006 : 178).

À cela s'ajoutent les éléments de la culture de masse qui, peu à peu, s'insèrent dans les biens perçus comme patrimoine. Le monument commémoratif traditionnel se trouve noyé au milieu du patrimoine matériel, immatériel, intentionnel et non intentionnel, pour reprendre les termes de Riegl (1984). Il faut souligner qu'auparavant, c'était le pouvoir en place qui choisissait ce qu'il fallait conserver du passé; les vainqueurs écrivaient l'histoire. L'histoire étant devenue une science sociale, ce sont maintenant les historiens qui portent un regard scientifique sur les épisodes historiques. Face au manque de vestiges du passé qui auraient pu expliquer bien des moments de l'histoire, ceux-ci décident de tout conserver, ne sachant pas quels éléments seront importants pour leurs successeurs (Nora 1997 : XXII-XXIII). Ainsi, tout monument ou édifice un peu ancien devient patrimoine et doit être préservé, et chaque document est placé aux archives. Celles-ci ont d'ailleurs triplé en quelques décennies.

En donnant une valeur mémorielle à toute construction ou objet, on dévalorise la notion même de patrimoine. Ainsi, alors que la modernité crée déjà un fossé entre la population actuelle et son passé, le fait de tout considérer comme patrimoine n'aide pas à créer un sentiment d'appartenance envers les monuments commémoratifs. Au contraire, ceux-ci se fondent dans leur environnement et deviennent, aux yeux des passants, rien de plus qu'un élément du décor sans valeur mémorielle particulière (Pirazzoli 2010 : 241).

Certains monuments conservent toutefois une place de choix, mais ce n'est plus pour les mêmes raisons. Symbole d'une ville, par exemple, ils sont visités et photographiés par les touristes qui portent moins attentions au monument lui-même qu'à leur pose devant la caméra. Poulot explique que le tourisme rejoint la grande population, et que, bien que les monuments

soient encore inscrits dans la liste des choses incontournables à voir, ils ne deviennent bientôt qu'un instrument de l'industrie touristique au milieu de la culture de masse. Ainsi, le patrimoine n'est plus pour la population en place, mais pour les touristes :

[...] la montée en puissance d'une construction sociale du patrimoine — grâce à une administration spécifique, et à la constitution progressive d'un corpus — coïncide parfois avec un progressif détachement des citoyens de leurs patrimoines historiques et naturels, passés dans le domaine touristique. (Poulot 2006 : 178).

L'histoire comme science sociale, la nation comme société, l'individualisme grandissant, et l'élargissement du patrimoine sont quelques-uns des facteurs possibles de la transformation des monuments traditionnels en constructions obsolètes. Ceux-ci ne sont toutefois pas suffisants pour expliquer les transformations radicales que subissent les monuments commémoratifs à la fin du XX^e siècle. Nous verrons, au cours du deuxième chapitre, les raisons de ces changements, et comment les artistes transgressent les traditions ancestrales et trouvent des solutions pour resensibiliser le public à la mémoire collective.

CHAPITRE II

Les contre-monuments des années 1980-1990 : abstraction et anti-monumentalité.

Au court du chapitre précédent, nous avons observé comment, au fil des siècles, les épisodes historiques inspirent la création des monuments commémoratifs. La philosophie des Lumières et la Révolution française ont substitué au culte des héros et des monarques, existant depuis l'Antiquité, le culte des grands hommes. La Première Guerre mondiale, quant à elle, donne naissance au culte des morts, culte qui remplace une longue tradition commémorative de la victoire. Toutefois, bien que les thèmes soient altérés, la manière de percevoir la commémoration reste sensiblement la même d'une époque à l'autre. L'industrialisation, l'individualisme, le déclin du nationalisme, et l'élargissement du patrimoine engendrent cependant un désintérêt généralisé de la part de la population envers les monuments commémoratifs. Pourtant, la forme de base est tellement implantée dans les mœurs qu'il faut un événement sans précédent pour provoquer un changement radical. En effet, si les bouleversements de la société moderne du XX^e siècle transforment le rapport que la population entretient avec le passé, elle ne modifie pas la forme des monuments. Nous l'avons vu, les commémorations qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale sont semblables aux constructions précédentes. Au cours de ce chapitre, nous verrons toutefois que la reconnaissance de l'Holocauste par la majorité des pays de l'Ouest à la fin du XX^e siècle pousse une nouvelle génération d'artistes à réinventer les monuments commémoratifs.

2.1 Émergence des contre-monuments

À l'instar de la Première Guerre mondiale, les monuments construits au lendemain de la Seconde Guerre mondiale sont créés pour honorer les victimes des différents conflits. Cependant, dans ce cas-ci, les victimes sont loin d'être uniquement des soldats, puisqu'elles comptent parmi elles des otages, des résistants et des déportés. À ce moment, la commémoration est centrée sur les acteurs de la Résistance plutôt que sur les victimes juives,

puisque ces premiers sont perçus comme ayant combattu pour la liberté, tandis que les Juifs sont les victimes de préjudices raciaux. Ce sont donc les résistants qui reçoivent la reconnaissance publique (Judt 2007). Cette manière d'éviter d'évoquer la Shoah lors des premières commémorations de la Seconde Guerre mondiale peut paraître étonnante à notre époque. Toutefois, si l'on se rappelle le concept de base des monuments commémoratifs, ces constructions en respectent les principes. En effet, nous savons maintenant que les monuments sont presque toujours le fruit d'une commande de l'autorité en place, et qu'ils ont comme mission à la fois de valoriser cette dernière, et de légitimer ses politiques devant la population et pour les générations suivantes. L'histoire que veut pérenniser l'autorité est nécessairement en sa faveur, et nous avons vu que même lors de la guerre 1914-1918, ce n'est pas le drame du nombre important de victimes qui est mis de l'avant, mais le respect du devoir civique des soldats envers la Nation (française dans le cas étudié). Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'Europe est complètement détruite et doit au plus vite se remettre sur pied. Pour cela, il lui faut tourner la page et prendre un nouveau départ. Cela ne se fait pas sans sacrifices, et la mémoire du génocide juif par les nazis est un élément que les pays préfèrent nier. En effet, pour se construire un mythe national, l'Europe a plus intérêt à commémorer les *héros* de la guerre plutôt que sa participation à l'extermination d'un peuple (Judt 2007 : 938). C'est ainsi que l'Europe tout entière, durant plusieurs décennies, omet de mentionner dans ses commémorations l'existence des victimes juives. Dans les années 1960, cependant, soit une vingtaine d'années après la fin de la guerre, les thèmes des « Droits de l'homme » et de « Libertés personnelles » se popularisent. On assiste au début d'une certaine conscientisation publique, et l'Holocauste est remis sur la table (Judt 2007 : 939). Le procès d'Eichmann de 1961 joue un rôle déclencheur dans le processus de légitimation des victimes juives. Ce dernier est inculpé de 15 chefs d'accusation, dont ceux de « crimes contre le peuple juif » et de « crimes contre l'Humanité ». Son procès donne la parole aux victimes et permet à de nombreux survivants de la Shoah de raconter leur histoire. Ceux-ci, plus de 15 ans après, se sentent enfin capables de raconter les atrocités subies dans les camps⁶. Le résultat des

⁶ Il faut savoir qu'après la libération, bien des juifs se sont murés dans le silence. Outre le fait qu'on ne leur faisait pas bon accueil, le trauma prenait toute la place. Il leur a fallu un grand courage pour sortir de l'ombre et raconter au monde l'inimaginable : « Ils savent que ce qu'ils ont à raconter est 'inaudible' et 'incroyable' » (Robin 2003 : 246). C'est le procès d'Eichmann qui leur donna réellement la place de s'exprimer. Mais il faut

témoignages permet de révéler au monde l'ampleur de l'abomination nazie. Eichmann condamné à mort, commence alors une vraie reconnaissance des survivants de la Shoah (Robin 2003 : 244).

Suite aux révélations et à la prise de conscience généralisée sur la terreur de l'Holocauste, l'Europe ressent le besoin d'honorer la mémoire des Juifs assassinés pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce sentiment se traduira par une nouvelle série de construction de mémoriaux. Contrairement à ceux érigés tout de suite après la fin du conflit, qui mélangeaient sans considération toutes sortes de victimes confondues, on souhaite des monuments pour les victimes juives uniquement. On se heurte alors à un nouveau problème : le mode de construction traditionnel est incapable de répondre aux nouvelles préoccupations commémoratives. En effet, les monuments traditionnels ont été imaginés pour commémorer des personnages vertueux ou pour glorifier la Nation, non pour rappeler des tragédies du type de l'Holocauste. Cela oblige une remise en question des monuments. Pour la nouvelle génération d'artiste, l'idée n'est plus de glorifier des actes héroïques ni d'honorer les soldats morts au combat, mais de garder en mémoire les erreurs du passé (Pirazzoli 2010 : 237-238). Ils se positionnent donc en rupture face aux traditions ancestrales. Garder vivante la mémoire des événements afin d'éviter toute réitération, voilà le mot d'ordre des nouvelles commémorations.

Le culte des morts, apparût suite à la Première Guerre mondiale, avait déjà amorcé une modification dans la commémoration. En effet, bien que celui-ci ait été créé dans la continuité des traditions commémoratives en mettant l'accent sur le culte civique et non sur le drame, il ne commémore pas moins la mort des centaines de victimes innocentes. C'est une tragédie qui motive en premier lieu la construction des monuments. C'est aussi une tragédie qui motive la construction des monuments aux victimes du génocide. La reconnaissance de l'Holocauste confirme l'implantation du culte des morts dans la commémoration du XX^e siècle. La nouveauté à partir des années 1980 est toutefois la volonté de garder les événements en mémoire, non pas pour garantir une gloire nationale, mais pour éviter toute répétition. La fonction derrière leur construction est littéralement transformée. En élaborant des stratégies

attendre la fin des années 1970 pour qu'une collecte automatique de témoignage s'opère et que des associations, nationales et internationales, soient constituées afin de les aider à parler.

afin de garder vivante la mémoire des événements, les artistes donnent naissance à de nouvelles formes de monuments plus adaptés à la représentation de drames.

Nous utiliserons l'expression « contre-monuments » pour les qualifier, d'après le terme anglais *counter-monument* employé par James E. Young, auteur de nombreux ouvrages qui traitent des mémoriaux apparût à partir des années 1980. Celui-ci utilise « contre-monument » pour décrire les constructions d'une génération d'artistes allemands nés après la guerre, qui commémorent, de près ou de loin, la tragédie de l'Holocauste. Cette génération n'a pas vécu directement les événements. Ce qu'elle en connaît lui vient de l'expérience d'autrui; des souvenirs de leurs parents et des innombrables témoignages, romans, poèmes, photographies, films, qu'ils ont lus et vus au fil des ans (Young 2000 : 1-2). N'ayant pas de souvenirs directs, les artistes ne cherchent ni à représenter les faits, ni à en donner une réponse définitive, mais plutôt à proposer une réflexion inachevée sur les événements. Ils se positionnent contre les monuments traditionnels, qu'ils perçoivent comme des ouvrages qui rachètent et réparent les événements tragiques, au lieu d'éveiller la mémoire et la conscience du spectateur. En effet, selon eux, les formes traditionnelles gardent en leur sein le souvenir des événements et, conséquemment, en prennent également le poids. Avec le temps, cela a un effet pervers puisqu'en prenant sur eux le fardeau du passé, ils déresponsabilisent l'Homme de ses actions et lui permettent d'oublier. En effet, la mémoire semble sauve puisqu'inscrite dans la pierre, mais c'est justement cette sécurité qui rend les monuments traditionnels inaptes à garder vivante la mémoire des événements (Young 1999 : 5-8). La nouvelle génération d'artistes se positionne donc contre ce type de monument qui, selon eux, fait le travail mémoriel à la place de la population. Leur but n'est pas de créer des monuments qui consolent, mais qui provoquent. Dans ses divers écrits (1992, 1999, 2000), Young analyse les particularités des contre-monuments. Il explique que les artistes représentent l'Holocauste dans des formes sculpturales et architecturales conceptuelles qui, selon eux, retournent la charge mémorielle à ceux qui les regardent. Ainsi, plutôt que de créer des monuments à la mémoire autonomes et coupés de la vie quotidienne, les artistes obligent les visiteurs à vivre l'expérience du monument et à chercher en eux-mêmes la mémoire des événements. Les artistes souhaitent que leurs constructions génèrent des espaces propices à la prise de conscience qui permettront à chaque génération future de produire ses propres pistes de réflexion sur les épisodes. Pour Young, les contre-monuments et les recherches des artistes montrent que le meilleur mémorial

pour décrire l'époque « fasciste » allemande et ses victimes n'est pas, en fait, le monument lui-même, mais les réflexions qu'ils provoquent et les débats jamais résolus sur la meilleure manière de préserver les événements (Young 1999 : 13).

Dans le cadre de ce mémoire, nous élargissons la définition de Young. Nous pensons que la reconnaissance de l'Holocauste a provoqué une remise en question des façons de représenter l'histoire, ce qui a poussé la nouvelle génération d'artistes à façonner des formes inédites de commémoration. Les contre-monuments commémorant ces événements sont donc plus nombreux, particulièrement dans les dernières années du XX^e siècle, mais il est important de noter que ce n'est pas le seul épisode historique à être représenté par des constructions qui s'opposent au mode traditionnel de commémoration. La nouvelle génération d'artistes allemands à laquelle fait référence Young a grandement participé à brouiller la manière de concevoir la commémoration. Elle a posé une des premières pierres de la déconstruction des traditions commémoratives ancestrales, favorisant ainsi l'apparition d'une toute nouvelle forme commémorative. C'est de ces artistes dont il sera question un peu plus bas. Nous verrons ensuite, au troisième chapitre, que ces formes sont reprises par des artistes d'autres origines pour commémorer divers événements.

Les artistes de contre-monuments privilégient l'abstraction à la figuration, qui semble plus appropriée pour commémorer des drames. Ils élaborent des constructions architecturales conceptuelles qui oscillent entre matérialité et immatérialité pour souligner l'horreur de ces morts et le vide causé par l'absence des victimes. Les artistes ne souhaitent pas dicter une manière de penser ou une façon exemplaire de se rappeler les événements, ils veulent éveiller la conscience du spectateur en l'invitant à chercher dans sa propre mémoire. Le socle et la monumentalité verticale sont éliminés dans le but d'abolir la distance entre le spectateur et le monument. Les artistes misent désormais sur la participation active du spectateur. Ils l'invitent à vivre l'expérience du monument, souhaitant de cette façon transformer le sujet autrefois passif en sujet actif et, ainsi, l'appeler à intégrer la forme mémorielle. Du haut de leur socle, les monuments de jadis exprimaient puissance et éternité. Les artistes les ramènent à une portée humaine. C'est désormais le dialogue entre l'œuvre et le spectateur, et non pas l'œuvre en elle-même qui est valorisé dans les contre-monuments. Le type de rapport qu'ils entretiennent avec le lieu est également modifié. Nous nous rappelons qu'auparavant les

monuments étaient isolés et qu'ils occupaient toujours des endroits stratégiques proches des lieux institutionnels de manière à être vus par le plus grand nombre. Désormais, s'ils sont installés près d'un lieu institutionnel, ce n'est pas pour doubler la légitimation du monument, mais pour le critiquer. Par ailleurs, un grand nombre de contre-monuments sont installés dans des lieux en lien avec les événements commémorés.

Ce désir de ramener le sujet commémoré plus proche de la population s'était déjà manifesté près d'un siècle auparavant avec *les Bourgeois de Calais* d'Auguste Rodin. Celui-ci avait reçu la commande de la ville de Calais de représenter un épisode de la guerre de Cent Ans. Six bourgeois de la ville devaient être sacrifiés pour laisser la vie sauve au reste des habitants de la ville, celle-ci étant sur le point d'être conquise par le roi d'Angleterre Édouard III en 1347. Finalement, le roi leur laissa la vie sauve, mais le récit marqua l'histoire de la ville, et celle-ci décida, en 1895, d'immortaliser dans la pierre la bravoure des bourgeois. Dans sa première version, Rodin décide d'éliminer le socle qui surélève les sculptures, et de les installer au même niveau que les passants, directement sur le parvis de la place. Le sculpteur souhaitait ainsi montrer les *Bourgeois* proches de la réalité et éviter la contemplation passive désintéressée (Lamarche-Vadel 2001 : 19). Cette manière de faire est cependant en totale contradiction avec les monuments commémoratifs traditionnels, et la ville lui reproche d'outrager la noblesse du sacrifice des bourgeois. En effet, en les installant au même niveau que le reste de la population, Rodin les place dans une position égalitaire contraire aux principes de base des monuments. Finalement, Rodin doit accepter de modifier son œuvre et de regrouper ses personnages sur un socle. Le monument retrouve ainsi sa fonction commémorative, narrative et didactique. Comme le souligne Lamarche-Vadel, « le monument public ne doit pas être polémique, encore moins susciter de crises. Il doit souder les gens autour d'un idéal, non les inquiéter. » (2001 : 19). En effet, l'autorité, nous l'avons vu, a le dernier mot sur l'esthétique et sur les sujets des monuments commémoratifs. Il faut donc attendre les années 1980 pour assister à une remise en question générale des traditions. Young (1999 : 6) explique que l'on retrouve quelque cas isolés de monuments originaux entre la fin de la Première Guerre mondiale et les années 1980, fruits de sculpteurs modernes et avant-gardistes, mais qu'ils sont loin de créer une tendance (ceux-ci n'étant d'ailleurs que très peu sollicités). Les sculptures de Wilhelm Lehmbruck *Fallen Man* et *Seated Youth* (1917) sont un exemple, puisque l'artiste présente des héros pathétiques, figures que ni l'État ni la population

ne sont prêts à accepter à l'époque. Nous analyserons un autre exemple au chapitre suivant, *le Mémorial des martyres de la déportation* de Georges-Henri Pingusson à Paris, monument particulièrement avant-gardiste pour son époque. Malgré les exceptions, il faut attendre plusieurs décennies et la reconnaissance de la tragédie de l'Holocauste pour dépasser les restrictions traditionnelles de la commémoration. Dans la suite de ce texte, nous verrons comment les artistes allemands Horst Hoheisel et Jochen Gerz travaillent la forme mémorielle à travers leurs contre-monuments en s'opposant aux principes de base des monuments traditionnels.

2.2. Contre-monuments exemplaires

2.2.1. — Horst Hoheisel : *Aschrott Brunnen*

Horst Hoheisel est né à Posen, en Allemagne, en 1944. Il partage ses études entre l'art et les études forestières. Il étudie à l'Académie des Arts de Munich et de Kassel, mais fait son doctorat sur l'écosystème des forêts tropicales au Venezuela. Pendant plus de trente ans, le travail d'Hoheisel est régi par sa préoccupation à commémorer les juifs victimes du nazisme. Avec l'architecte Andreas Knitz, il développe plusieurs mémoriaux qui entrent sans aucun doute dans la catégorie des contre-monuments. On retrouve ses œuvres en Allemagne dans les villes de Berlin et de Kassel, mais également à l'international, notamment à New York, Jérusalem et São Paulo.

Arrêtons-nous sur un de ses premiers contre-monuments, son œuvre *Aschrott Brunnen*, construite à Kassel en 1985. Le projet d'Hoheisel est sélectionné par la ville pour sauvegarder la mémoire d'une fontaine du même nom détruite par les nazis lors de la guerre (Young 1999 : 8). Originellement, la fontaine fut élaborée en 1908 par l'architecte du *City Hall*, Karl Roth, et financée par un entrepreneur juif, Sigmund Aschrott. Il s'agissait d'une pyramide néo-gothique de douze mètres de hauteur, entourée d'un bassin. La fontaine se trouvait au centre du square principal de la ville de Kassel, juste en face du City Hall. Avec la montée du nazisme, la fontaine fut cependant condamnée et surnommée « fontaine des Juifs », puisqu'il s'agissait du cadeau d'un juif à la ville. Dans la nuit du 8 avril 1939, elle fut complètement détruite par les nazis, et on retrouva des morceaux de la fontaine un peu partout dans la ville

pendant plusieurs jours. En 1943, la municipalité décide de remplir de terre et de planter des fleurs dans le bassin, seul vestige de la fontaine *Aschrott*. Au cours de la prospérité des années 1960, la ville remet en marche la structure. Puisque la forme initiale pyramidale était détruite, il s'agit désormais d'une simple fontaine.

À ce moment, rares sont les habitants qui se souviennent que la fontaine s'est un jour appelée *Aschrott Brunnen*. Quand les anciens sont interrogés, ils répondent que, selon leurs souvenirs, la fontaine originale fut détruite par des bombardements anglais. Devant ce manque flagrant de mémoire, la « Société de la sauvegarde des monuments historiques » (*Society for the Rescue of Historical Monuments*) propose, en 1984, de restaurer une partie de la forme originale de la fontaine afin de commémorer son fondateur, Sigmund Aschrott (Young 1999 : 8). Un concours est ouvert et la ville reçoit plusieurs propositions, dont celle d'Hoheisel qui est retenue (fig. 7.1). Pour celui-ci, il n'y a pas de restauration possible. Il voit la restauration, même de fragments, comme de la décoration mensongère. Reconstruire la fontaine comme elle l'était avant sa destruction n'est pas plus concevable pour l'artiste, qui craint qu'une telle manœuvre encourage l'oubli de ce qui s'est réellement passé (Young 1999 : 8). Il élabore donc une construction originale qui oblige les visiteurs à se remémorer. Plutôt que de dresser un nouveau monument pour rappeler ce qui fut un jour la fontaine *Aschrott*, il crée le fantôme de cette dernière. Hoheisel propose une forme négative du monument. Pour ce faire, il dessine une fontaine identique à l'originale à l'aide des plans de l'époque. Toutefois, au lieu de remplacer la fontaine disparue, il installe sa construction comme le miroir de cette dernière en la plaçant au même endroit, mais au lieu de l'élever dans les airs, il l'enfonce dans le sol (fig. 7.2). Un trou de la longueur et de la forme de la fontaine a été creusé, accueillant ainsi l'œuvre d'Hoheisel. De cette manière, l'eau ne jaillit pas de la fontaine. Au contraire, elle s'enfonce dans un trou sombre dont seulement le contact de l'eau avec le fond permet au spectateur de se rendre compte de la profondeur. Une plaque en bronze comprenant une photographie de la fontaine initiale et une description détaillant les événements accompagne le contre-monument (Young 1999 : 8-9). L'absence de la fontaine originale est désormais conservée dans sa duplication négative. En effet, au centre de la place principale de Kassel, c'est désormais cette absence qui attire le regard du passant. Nous avons vu que les artistes de contre-monument cherchent à réveiller la conscience du spectateur en l'invitant à dialoguer avec le monument. En édifiant sa construction dans le sol, Hoheisel pousse le spectateur à

s'approcher, à regarder, à écouter, à essayer de comprendre. Avec l'eau qui coule en continu dans la pyramide inversée, l'artiste souhaite que les pensées du spectateur soient tirées dans les profondeurs de l'histoire, qu'il ressente le sentiment de perte, l'aura du lieu perturbé, la forme perdue :

I have designed the new fountain as a mirror image of the old one, sunk beneath the old place in order to rescue the history of this place as a wound and as an open question, to penetrate the consciousness of the Kassel citizens so that such things never happen again. (Hoheisel cité par Young 1999 : 9).

Le mémorial d'Hoheisel ne se contente pas de commémorer les événements qui entourent la fontaine d'origine. L'artiste le présente comme un emblème de l'Holocauste. Conscient de l'amnésie généralisée qui suit la fin de la guerre, il souhaite réanimer l'histoire allemande oubliée. À Kassel uniquement, ce sont plus de 3000 juifs qui ont péri dans la machinerie nazie (Young 1999 : 8). L'histoire de la fontaine devient donc l'histoire de la ville, l'histoire du pays. Hoheisel, en plongeant son monument dans les eaux souterraines de la ville, plonge symboliquement dans l'histoire des juifs et propose de la faire remonter à la surface. Pour lui, cependant, ce n'est pas sa construction qui constitue le mémorial. Celle-ci est plutôt une invitation au passant à chercher dans ses propres souvenirs. Pour l'artiste, le mémorial, c'est l'humain lui-même, celui qui se tient debout et qui cherche la mémoire dans sa propre tête (Young 1999 : 9) Hoheisel espère que si les gens prennent conscience des événements, de pareilles atrocités ne se reproduiront pas. Tandis que les monuments commémoratifs traditionnels prenaient sur eux le poids du passé, le contre-monument d'Hoheisel oblige le passant à se confronter à l'histoire.

2.2.2 — Jochen Gerz : *Monument contre le fascisme*

Un artiste de la même génération qu'Hoheisel, Jochen Gerz, travaille dans le même sens. Né à Berlin le 4 avril 1940, Gerz étudie à Cologne puis à Bâle, successivement la philosophie allemande et anglaise, la sinologie, l'archéologie et l'histoire antique, sans compléter un seul diplôme. Auteur de poésie concrète à ses débuts, il élargit rapidement son champ de recherche en incluant dans son travail aussi bien la photographie, la vidéo, le livre

d'artiste que la performance. En réunissant plusieurs médiums au sein d'une même œuvre, Gerz rejette toute catégorisation par le médium, refusant ainsi de s'enfermer dans un système (Gerz 1994). Gerz fait partie de ces artistes qui ne pensent pas l'art pour l'art, mais voient l'art comme quelque chose d'utile. Selon lui, « Est beau ce qui sert » (Gerz 1994). Pour lui, l'art permet d'exprimer des choses qui ne pourraient pas être dites aussi librement en politique. Ainsi, il n'est pas étonnant de voir que l'artiste a beaucoup travaillé sur le thème de la mémoire, notamment celle de l'Holocauste, dans ses contre-monuments. C'est d'ailleurs au moyen de ceux-ci, particulièrement avec son *Monument contre le fascisme*, que l'artiste a acquis une notoriété internationale (Gerz 1994).

Le Monument contre le fascisme (fig.8.1) est la réponse à une commande de la ville d'Hambourg qui voulait un monument « contre le fascisme, la guerre et la violence, et pour la paix et les droits humains ». À cette époque, Jochen Gerz n'a jamais construit de monument et n'est d'ailleurs pas tellement intéressé par ce genre de projet. Toutefois, le discours qu'il entend l'intrigue : la ville ne veut pas d'un monument facile, beau et qui fasse plaisir. Elle veut quelque chose qui dérange, qui pose problème autant au moment de son érection que dans le temps (Gerz 2008). Étonné du risque de la commande, il décide de relever le défi, avec la collaboration de sa femme, la sculpteure Esther Shalev-Gerz.

Leur projet consiste en une colonne de douze mètres de haut et d'un mètre de large en aluminium recouverte d'une mince couche de plomb. Les passants sont invités à signer leur nom dessus à l'aide de stylets mis à leur disposition aux quatre coins de la colonne. Une affiche, traduite en sept langues⁷, énonce ce qui suit : « Nous invitons les citoyens de Harburg et les visiteurs de cette ville à ajouter ici leurs noms aux nôtres. Cela doit nous inciter à être et demeurer vigilant. Au fur et à mesure que les noms couvriront cette colonne de douze mètres, elle s'enfoncera progressivement dans le sol. Un jour, elle aura complètement disparu et la place du Monument de Harburg contre le fascisme sera vide, puisque rien à notre place ne peut se dresser devant l'injustice. » Cette idée s'apparente à celle d'Hoheisel, lorsqu'il inverse le monument traditionnel dans le sol et crée une forme négative du monument. La différence est que la fontaine d'Hoheisel est immédiatement négative, tandis que le monument de Gerz devient uniquement après un processus de plusieurs années. Ainsi, comme l'explique l'affiche,

⁷ Les langues sont l'allemand, le français, le russe, l'hébreu, l'arabe, le turc et l'anglais.

lorsque la partie de l'œuvre accessible au public est saturée, la colonne est descendue dans le sol, et ce, jusqu'à sa totale disparition. Inaugurée le 10 octobre 1986, elle devient invisible le 10 novembre 1993 (fig.8.2). Il aura fallu sept ans et sept mouvements descendants pour qu'elle ne disparaisse de l'espace public. Aujourd'hui, à la place du monument, il ne reste plus que l'affiche avec les instructions, et une plaque transparente qui laisse voir la partie supérieure du monument. Le reste de la colonne est enfouie dans le sol, invisible à tout regard humain.

Le monument fonctionne donc, dans un premier temps, lorsque la colonne est encore hors terre et que les passants sont invités à graver leur nom dessus. L'idée d'inviter les spectateurs à inscrire leurs noms sur la colonne à côté de centaines d'autres cherche à leur faire prendre conscience de leur propre mortalité (Young 1992 : 63). En effet, une telle liste de noms fait directement référence aux listes de morts que l'on trouve sur les stèles des monuments aux morts traditionnels. En rapprochant ces deux listes de noms, morts contre vivants, les artistes évoquent la mémoire de tous les disparus en rappelant la brièveté de la vie et ils sensibilisent ainsi les passants aux événements passés. Par ailleurs, ce geste inverse le sens traditionnel de la liste des noms, qui est d'ordinaire inscrite par les pouvoirs pour le public, alors qu'ici c'est le public lui-même qui fait la liste (fig. 8.3).

Le rejet des Gerz de la forme traditionnelle des monuments commémoratifs est doublé par leur volonté d'éviter à tout prix de construire un monument qui suivrait la logique des structures élaborées sous le fascisme. En effet, nous avons vu que les régimes totalitaires continuent, tout au long du XX^e siècle — et encore de nos jours —, à utiliser les monuments pour exalter la supériorité de leur autorité. Pour les Gerz, il est impensable de construire un monument contre le fascisme qui suive les mêmes règles de ce qu'ils dénoncent :

To their minds, the didactic logic of monuments, their demagogical rigidity, recalled too closely traits they associated with fascism itself. Their monument against fascism, therefore, would amount to a monument against itself: against the traditionally didactic function of monuments, against their tendency to displace the past they would have us contemplate —and finally, against the authoritarian propensity in all art that reduces viewers to passive spectators. (Young 1992 : 56)

En réaction, donc, au fascisme et aux modes traditionnels de commémoration, les artistes ont élaboré un monument qui fait *réellement* participer le spectateur à la construction de l'œuvre. En l'invitant à intervenir, Gerz crée une relation dynamique entre les artistes, l'œuvre et le spectateur, permettant à ce dernier de s'exprimer sur les événements du passé (Young 1992 : 61). Contrairement aux monuments traditionnels et aux constructions fascistes, le contre-monument laisse de la place au visiteur en ne lui dictant pas quoi penser. En le poussant à l'action, Gerz lui propose de réfléchir par lui-même aux événements, à se rappeler de ses propres souvenirs, et à se créer des images en alliant les éléments de l'œuvre à ceux de sa mémoire. Par ce processus, Gerz espère produire une prise de conscience face aux horreurs du passé et éviter, de cette manière, toute répétition. Ainsi, comme Hoheisel et sa fontaine *Aschrott*, le monument n'agit plus comme porteur de la mémoire, mais plutôt comme révélateur de souvenirs. Les artistes rappellent, de cette manière, qu'un monument n'est pas la forme incarnée de la mémoire, mais simplement une trace de cette dernière, un outil; c'est à l'homme que revient le devoir de se rappeler (Young 1992 : 61). Chez Gerz, cette idée se trouve principalement dans la deuxième phase de la sculpture. Celle-ci commence lorsque la colonne a complètement disparu dans le sol. Pour Gerz, une fois enseveli, le monument continue son travail de remémoration. En effet, pour lui, le monument est le commencement d'un processus, non sa finalité. Conscient que même la plus solide des pierres ne durera pas à jamais, il préconise la ruine des monuments en faisant disparaître le sien après seulement quelques années (Young 1992 : 61). Son idée est qu'une fois la mémoire transmise aux humains, ici par le biais de l'expérience de l'œuvre, le monument n'ait plus raison d'être, il peut disparaître. Comme il le dit lui-même : « Viendra un jour où les monuments contre le fascisme ne seront plus nécessaires, car la vigilance sera gardée vivante par l'image invisible du souvenir. » (Gerz 1994). C'est la même idée qu'on retrouve sur l'affiche qui accompagne le monument. Selon Gerz, le monument est le premier pas vers la conscientisation. Une fois le travail de sensibilisation fait, la mémoire reste sauve dans le souvenir des gens, et ces derniers la gardent vivante en la transmettant de générations en génération :

Its aim was not to console but to provoke; not to remain fixed but to change; not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by its passersby but to demand interaction; not to remain pristine but to invite its own violation; not to accept graciously the burden of memory but to throw it back at the town's feet. (Young 2000 : 7-8)

2.3 Analyse

2.3.1 — Concept de l'irreprésentabilité

On observe que les œuvres de Gerz et d'Hoheisel dépassent la simple abstraction dans leur représentation des événements. Nous avons vu que ces artistes n'ont pas vécu directement l'Holocauste, et que leur parti pris ne fut pas de chercher à représenter les événements, mais de créer des œuvres qui poussent les hommes et les femmes à réfléchir sur les questions de la violence, de l'autoritarisme et de la mort en général. Ils ont voulu créer des lieux de réflexion et de prise de conscience plutôt que de faire simplement un lieu de commémoration ou de souvenir. Cette manière de dépeindre les événements fait écho au climat conflictuel qui entoure la représentation de l'Holocauste à l'époque de la construction des contre-monuments. En effet, la figuration est remise en question dans le processus de commémorations à la Shoah. Il existe certes des ouvrages qui utilisent la figuration, dont certains monuments aux États-Unis⁸, et plus largement des œuvres cinématographiques comme celle du réalisateur Harun Farocki (1988) ou encore des œuvres photographiques comme *l'Abc de la guerre* de Bertolt Brecht (1955). Cependant, une partie des artistes choisit d'imaginer de nouvelles manières d'évoquer la Shoah sans recourir à l'image. Tatiana Weiser, dans son article « What Kinds of Narrative Can Present the Unpresentable » explique en effet que la tragédie de l'Holocauste est irreprésentable dans un mode narratif traditionnel : « [...] trauma of the kind represented here is indescribable by means of pre-Auschwitz language and consequently it demands another type of narration. » (2007 : 211). Ce problème de représentation est lié, notamment, à l'utilisation erronée des photographies d'archives comme outil de témoignage, tout de suite après la guerre. En effet, une polémique autour de la question de l'irreprésentabilité éclate en réaction au trop-plein d'images qui sévit depuis la fin de la guerre. Didi-Huberman (2003) explique, dans son livre *Images malgré tout*, que dès 1945 commence une époque de « l'épreuve visuelle », une époque de « pédagogie par l'horreur » mise en place par les gouvernements alliés et relayés par les magazines et actualité filmée du monde entier. On bombarde les gens d'images afin de leur faire prendre conscience des drames survenus

⁸ Nous y reviendrons au troisième chapitre.

pendant la guerre, mais le problème est que ces images sont montrées sans qu'un vrai travail d'historicité soit effectué; on utilise, par exemple, les images de libération des camps de concentration pour décrire le phénomène d'extermination (Didi-Huberman 2003 : 88). Images tronquées, mal utilisées, elles finissent par donner une représentation faussée de la Shoah. Face à cette faille de la part des médiums photographiques et filmiques, certains artistes prennent donc le parti de mettre de côté les images, jugeant que, par leurs lacunes, elles ne témoignent pas convenablement de la Shoah. En réalité, ils partagent l'idée qu'il n'y a pas d'images possibles de la Shoah. Gérard Wajcman (cité par Didi-Huberman 2003 : 76) dira que l'image « n'apprend rien que nous ne sachions déjà » et Elisabeth Pagnoux (cité par Didi-Huberman 2003 : 73) ajoutera qu'elles « discréditent la parole des témoins pour la nier finalement ». Si la grande polémique n'éclate à l'écrit qu'en 2001, suite à la sortie de l'article de George Didi-Huberman pour le catalogue de l'exposition *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, la question de l'irreprésentabilité est déjà d'actualité à l'époque où sont élaborés les contre-monuments. En effet, un des premiers à discréditer les photographies d'archives fut Claude Lanzmann. Celui-ci élaborait un film à partir uniquement de témoignages de survivants. Pas une seule image n'est montrée dans les 9 h 30 que dure le film. Selon lui, la parole des survivants est irréfutable alors que les archives peuvent être trafiquées (Shafto 2004)⁹. Son film *Shoah* sort en salles en 1985, soit la même année qu'Hoheisel construit son *Aschrott Brunnen*, et seulement un an avant l'élaboration du *Monument contre le fascisme* de Gerz. Ce climat conflictuel qui entoure les représentations figuratives de la Shoah peut avoir influencé les choix stylistiques de Gerz et d'Hoheisel. Du moins peut-on dire que les événements ont produit une crise dans l'histoire qui a bouleversé les catégories, et qui a invité les artistes à repenser les façons de représenter l'histoire, aussi bien sur le plan de la littérature, du cinéma que des arts visuels.

⁹ L'incontestabilité du film de Lanzmann a, depuis, souvent été remise en question. En effet, bien que Lanzmann considère son film comme irréfutable, il utilise l'archive sous diverses formes. Sa simple question « Können-Sie ganz genau schildern ? / Pouvez-vous très exactement décrire / Can you exactly describe ? » à chacun des interviewés articule le langage afin que celui-ci imite les images (Shafto 2004).

2.3.2 — Lieux : Signification et réception

Les événements à commémorer poussent donc les artistes à redéfinir les monuments commémoratifs. Nous avons vu également que le lieu des contre-monuments est choisi dans une optique différente de celle des mémoriaux traditionnels, puisque les artistes préfèrent les installer au milieu de la vie quotidienne, souvent dans des lieux en lien avec l'évènement. Les artistes intègrent ce dernier à leur œuvre. Auparavant, le lieu légitimait la présence du monument, mais celui-ci en était isolé par son socle et sa monumentalité. Avec les contre-monuments, le lieu fait partie intégrante de l'œuvre et vient doubler la signification du monument en resituant le drame, ce qui favorise le processus de réflexion désiré par les artistes. Dans le cas du contre-monument d'Hoheisel, la fontaine inversée se trouve, comme n'importe quel monument traditionnel, au centre d'une place. Pourtant, ce qui compte, ce n'est pas son emplacement central, mais la signification du lieu. Nous avons vu, en effet, que dès la Première Guerre mondiale, certains monuments commencent à être érigés à l'endroit même où le drame s'est passé. La nature des commémorations joue pour beaucoup dans ce changement. En effet, lorsqu'il s'agissait d'honorer un événement heureux, l'emplacement importait moins que sa visibilité. Ainsi, il n'est pas rare de voir des monuments traditionnels déplacés d'un endroit à un autre, soit pour cause de redéfinition du paysage urbain, soit pour les mettre davantage en valeur (Poulot 2006). C'est le cas notamment de plusieurs monuments aux grands hommes, comme la statue de Diderot du VI^e arrondissement de Paris qui occupait initialement un terre-plein du boulevard Saint-Germain, mais, suite à des travaux de voirie, fut déplacée à son emplacement actuel. Dans le cas de monuments qui commémorent des drames ou des tragédies, il est impensable de les déménager, puisque le lieu contextualise la commémoration. Ainsi, l'*Aschrott Brunnen* d'Hoheisel n'aurait pas la même portée si elle avait été installée dans un autre endroit. Ici, c'est l'effet miroir invisible en référence à la fontaine originale détruite par les nazis qui frappe le passant.

Le cas du *Monument contre le fascisme* est un peu différent de l'*Aschrott Brunnen*, puisqu'il ne s'agit pas d'un monument qui commémore un événement précis. Pourtant, les convictions de Gerz l'empêchent de l'installer n'importe où. En effet, l'endroit que la ville propose est un parc. Pour Gerz, cela ne fonctionne pas. Si les parcs et les places publiques ont été le lieu de prédilection pour les monuments commémoratifs par le passé, ce n'est pas la

place pour un monument contre le fascisme. Le fascisme est une politique qui a touché l'ensemble de la population; selon lui c'est donc au milieu de celle-ci que le monument doit se dresser. Ainsi, Gerz choisit d'installer son monument dans l'espace du centre commercial du quartier de Harburg, de l'autre côté de la rivière, à trente minutes du centre-ville de Hambourg. C'est un quartier habité principalement d'immigrants turcs et d'ouvriers allemands. Il choisit un endroit passant, entre les magasins, le métro, le marché et les stations de taxis (Gerz [a] 2008). En décidant d'installer son œuvre dans un endroit d'une telle nature, de surcroît en périphérie, Gerz se place fermement contre les traditions commémoratives. Il démontre qu'il ne souhaite en aucun cas que son *Monument contre le fascisme* devienne un refuge pour la mémoire, située en dehors de la réalité de la vie quotidienne. Au contraire, il veut qu'il prenne place dans l'espace public, qu'il en fasse partie intégrante, au risque de ne pas plaire à tout le monde. En opposition aux monuments traditionnels qui étaient érigés pour plaire et impressionner, le contre-monument de Gerz est là pour garder vivante la mémoire d'une tragédie. Et comment mieux éveiller une conscience qu'en la dérangeant? En plaçant son monument au milieu de la vie quotidienne de gens ordinaires et en les invitant à participer. Gerz explique que les passants pourront aimer ou détester son monument, mais qu'ils ne pourront pas l'éviter (Gerz [a] 2008).

L'accueil du public face à l'œuvre de Gerz est assez controversé. Rapidement les gens ne respectèrent pas la liste ordonnée de noms comme l'avaient prévu les artistes et la colonne se voit recouverte de toutes sortes de graffitis. Il y a bien entendu des commentaires allant dans le sens de l'œuvre, mais des inscriptions néonazies ainsi que des croix gammées sont également gravées sur la colonne. On observe aussi de nombreuses tentatives d'arracher le plomb afin d'empêcher de nouvelles inscriptions. Gerz ne voulait pas que son monument passe inaperçu; il a plus que réussi en suscitant toutes sortes de réactions inattendues. Lorsque les autorités parlèrent de vandalisme, les Gerz répondirent « why not give that phenomenon free rein, and allow the monument to document the social temperament in that way? » (Gerz [a] 2008).

Les réactions face au monument d'Hoheisel furent moins controversées. En effet, la forme du monument ne laisse pas de place au spectateur pour s'exprimer. L'*Aschrott Brunnen* fut tout de même témoin d'un évènement qui laissa perplexe plus d'un défenseur des droits de l'homme. En juin 1998, le maire de la ville accorde la permission à un groupe de néonazis de

tenir une manifestation sur la place d'*Aschrott Brunnen*. Ceux-ci étaient rassemblés pour manifester contre une exposition sur la *Wehrmacht*. Ainsi, à l'endroit même où se trouve la fontaine sauvée par Hoheisel, un groupe de « *skinheads* » tatoués raille la foule qui s'est attroupée pour défendre le contre-monument (Young 1999 : 9).

En éliminant l'aura sacrée qui protégeait les monuments traditionnels, les artistes de contre-monuments souhaitent rejoindre directement les spectateurs. Les réactions controversées autour des monuments étaient prévisibles. En cherchant à sensibiliser la population sur des sujets comme l'Holocauste ou le fascisme, les artistes touchent à des convictions profondes. Mais puisque le but d'une telle pratique est de garder les souvenirs vivants, toute réaction, même négative, est la preuve d'un objectif réussi.

2.3.3 – Épigraphe

Outre la fonction même de la commémoration, les contre-monuments ont modifié la médiation entre l'œuvre et le public. À la place de la traditionnelle épigraphe, l'artiste va désormais préférer une plaque explicative de sa démarche. Dans le cas de la fontaine d'Hoheisel, elle y explique la raison de la présence du monument inversée en relatant les faits et en montrant une photo de la fontaine originale. Pour le contre-monument de Gerz, nous avons vu que l'artiste explique le but du monument et son fonctionnement dans sept langues, afin de rejoindre un maximum de personnes. Avant, il n'y avait pas besoin d'expliquer la démarche, car les personnages ou les événements commémorés étaient explicités à travers les images du monument et l'épigraphe se contentait de nommer le sujet sans l'expliquer. Le caractère abstrait et conceptuel des contre-monuments rend leur lisibilité moins aisée pour la population. Les plaques explicatives agissent donc comme intermédiaires entre les artistes et les spectateurs, et assurent la compréhension de ces derniers. Nous verrons toutefois que tous les contre-monuments ne sont pas accompagnés d'explication et que certains artistes choisissent d'insérer leur œuvre dans la vie quotidienne sans donner plus d'information. Par ailleurs, nous nous rappelons que le culte des morts, au début du XX^e siècle, avait ajouté à l'épigraphe la liste de noms des victimes. Celles-ci ne sont plus systématiques dans les contre-monuments, mais elles n'ont pas disparues. Les thèmes particuliers des contre-monuments et le nombre important de victimes qu'ils commémorent ont poussé les artistes à trouver de

nouvelles manières de rappeler le souvenir de chaque individu. Gerz, par exemple, inverse la liste en invitant les spectateurs à graver eux-mêmes leur nom. Les exemples qui suivent donnent un aperçu de la diversité des pratiques de contre-monuments.

2.4 Éclectisme des contre-monuments

Regardons un instant le contre-monument de l'artiste Gunter Demnig. Celui-ci conçoit de petites plaques de béton ou de métal de 10 centimètres chacune, qu'il recouvre de laiton. Il les encastre dans le sol des rues publiques, devant les maisons ou les immeubles où résidaient les personnes déportées ou arrêtées par les nazis. Dessus, il y grave « ici habitait » (*Hier wohnte*) suivi du nom, de la date de naissance, et du lieu de déportation de chacun. Il nomme ces pierres *Stolpersteine*, qui signifie littéralement « pierres sur lesquelles on trébuche » (fig.9). En marchant dessus, les spectateurs entretiennent le souvenir, car ils empêchent le métal de s'oxyder, en plus de provoquer des discussions (Scheffer 2007). Le projet de Demnig nous intéresse, car l'artiste dépasse les limites physiques habituelles des monuments en installant ses pierres un peu partout dans les villes allemandes. En effet, tandis que Gerz et Hoheisel transgressent les traditions en faisant disparaître leur monument dans le sol, Demnig élargit la pratique en imaginant des centaines de petits mémoriaux indépendants dispersés dans les villes touchées par le nazisme. Les plaques sont d'une grande simplicité, mais également d'une grande force, car elles rappellent au passant l'existence tragique de familles ayant habité dans les mêmes maisons, ayant fréquenté les mêmes commerces. Comme les contre-monuments de Gerz et d'Hoheisel, Demnig cherche à souligner le vide laissé par l'Holocauste. Ses contre-monuments vacillent entre matérialité et immatérialité, puisque la présence des plaques remémore l'absence des personnes dont les noms sont inscrits. Ces noms ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les listes de victimes que l'on retrouvait sur les monuments traditionnels. Par ailleurs, il est intéressant de noter que Demnig choisisse d'installer ses monuments sur le sol, foulé par les pieds et généralement négligé de l'attention des promeneurs, plutôt que bien visibles sur les murs des maisons. En réalité, Demnig souhaite que les passants « trébuchent » sur les plaques, comme l'indique le titre qui leur donne. Aucune indication n'explique la présence de son œuvre. Elles sont insérées dans la vie quotidienne des spectateurs et doivent être découvertes au détour d'une rue. Selon Demnig,

leur lecture suffit pour comprendre à quel évènement elles font référence, d'où l'absence d'ajout d'information sur la démarche de l'artiste. Notons que le projet de Demnig est une initiative de l'artiste et non une commande de la ville. Sa démarche a toutefois été reconnue depuis par les autorités. D'autre part, Demnig renouvelle constamment son monument. En effet, *Stolpersteine* est un *work in progress*. L'artiste posa sa première plaque en 1993. À la fin de l'année 2008, on en comptait plus de 17 000 dans 400 villes et villages d'Allemagne, et l'artiste continue, encore aujourd'hui, à installer de plaques de mémoire un peu partout où la tragédie a frappé.

On trouve un projet analogue dans un autre contre-monument de Jochen Gerz, le *Monument contre le racisme*. À partir de 1990, et pendant deux ans et demi, Gerz, avec quelques-uns de ses étudiants, dresse la liste de tous les cimetières juifs qui existaient avant la Seconde Guerre mondiale, pour un total de 2146. La nuit, sous l'étiquette de fouilles archéologiques, ils descendent 2146 pavés des 8000 de la place du château de Sarrebruck, dans la ville du même nom, et y inscrivent le nom de chacun des cimetières juifs profanés par les nazis (fig.10.1). Avant de les remettre en place, l'inscription tournée contre terre, ils les prennent en photo, seule preuve de leur action (fig.10.2) (Robin 2001 : 363). Le choix d'installer un monument contre le racisme dans la ville de Sarrebruck n'est pas anodin. Ville frontalière entre la France et l'Allemagne, ses habitants votèrent en 1935 à 90 % pour l'adhésion à l'Allemagne nazie. Pendant la guerre, la région abrita le camp de torture *Neue Bremm*, camp accueillant des prisonniers non destinés à l'extermination avant qu'ils ne soient envoyés dans des camps de concentration comme Sachsenhausen ou Dachau (Jackson 2004). La place du château Sarrebruck sur laquelle est installé le monument contre le racisme est en réalité l'ancien quartier général de la Gestapo, et aujourd'hui siège du parlement régional. Le monument est installé près d'un lieu institutionnel non pas dans le but, ici, de le légitimer, mais pour nous mettre en garde contre le pouvoir.

Bien qu'invisible, le projet de Gerz rejoint celui de Demnig sur plusieurs points. En effet, Gerz disperse son monument sur la totalité de la place du château, plutôt que de se limiter à un périmètre restreint. Comme lui, il choisit d'installer son monument sur le sol, foulé par les pieds. On y retrouve la volonté commune des artistes de commémorer l'absence, mais ici Gerz commémore l'absence par l'absence complète de son œuvre. Nous avons vu que l'artiste préconisait la ruine des monuments dans son *Monument contre le fascisme* en le

faisant disparaître après plusieurs années, et souhaitait que ce soit désormais les êtres humains eux-mêmes, et non les monuments, qui se dressent contre l'injustice. Gerz atteint le paroxysme de l'immatérialité en faisant son *Monument contre le racisme* complètement invisible dès son élaboration.

Gerz faillit avoir des ennuis à cause de la nature illicite de son acte, mais le parlement vota en faveur du projet et officialisa la démarche de l'artiste; le monument « invisible » fut inauguré en 1995. Gerz refusa toutefois l'ajout d'une plaque qui devait expliquer la présence du monument. Finalement, il accepta que la *Place du château de Sarrebruck* fût renommée *Place du monument invisible*; c'est aujourd'hui la seule façon de savoir qu'il y a un monument contre le racisme à cet endroit.

Un dernier projet de contre-monument a retenu notre attention. Il s'agit du travail *Places of Remembrance* de deux artistes berlinoises, Renata Stih et Frieder Schnock. Celles-ci sont scandalisées par le manque de traces de la disparition de millions de juifs dans certains quartiers de Berlin, aujourd'hui très tranquilles et loin des voies touristiques. Lorsqu'un concours est lancé pour l'élaboration d'un monument commémoratif dans l'ancien quartier juif de la ville, celles-ci décident de proposer un projet. Hantées par l'absence de signes, elles optent pour un contre-monument consistant à installer 80 enseignes à divers endroits dans le quartier bavarois, enseignes qui rappellent des panneaux de signalisation (fig.11.1). Comme Demnig, mais dans une moindre mesure, les artistes dépassent les frontières physiques habituelles en dispersant leur monument dans tout le quartier, considérant la présence d'un seul monument dans un lieu unique peu efficace pour transmettre la mémoire. Leur projet est retenu et voit le jour en 1993. Chaque panneau contient une image simple d'un objet/sujet quotidien d'un côté, comme un banc de parc ou un animal domestique, et un court texte de l'autre côté, extrait de la loi allemande anti-juive des années 1930-1940, expliquant, par exemple, que les Juifs doivent désormais s'asseoir uniquement sur les bancs jaunes ou encore qu'ils n'ont plus le droit de garder d'animaux domestiques (fig.11.2).

On one side of such a sign, pedestrians would see a hand-drawn sidewalk hopscotch pattern, and on the other its accompanying text : "Arischen und nichtarischen Kindern wird das Spielen miteinander untersagt" — "Aryan and non-Aryan children are not allowed to play together." from a 1938 law. Or a simple red park bench on a green lawn "

Juden dürfen am Bayerischen Platz nur die gelb markieren Sitzbanke benutzen" — On the Bavarian Place, Jews may sit only on yellow park benches," from 1939. (Young 1999 : 12)

Les artistes installent leurs panneaux un peu partout, sur les feux de circulation, aux coins des rues, etc., sans annoncer, ici encore, qu'il s'agit d'un mémorial (fig11.3). Leur installation provoque une rafale de plaintes des habitants du quartier, voyant dans l'action des artistes une invasion de groupes néonazis. Les artistes soulignent que ces mêmes lois ont été publiées et annoncées aussi publiquement à l'époque, sans pourtant provoquer une telle réaction chez les Allemands. Par là, les artistes veulent rappeler aux passants que l'assassinat des Juifs ne s'est pas déroulé du jour au lendemain ni d'un seul coup, mais au fil du temps, avec la reconnaissance tacite de leurs voisins (Young 1999 : 12).

Au regard de ces descriptions, nous voyons que les contre-monuments prennent des formes plus diverses les unes que les autres. Plusieurs éléments leur sont cependant communs. Les artistes sont moins préoccupés par les images de destruction de l'Holocauste que par le terrible vide laissé derrière lui. Ils priorisent une approche réflexive des événements et des comportements humains en général à partir de constructions abstraites insérées dans l'espace quotidien, afin de pousser le spectateur à prendre conscience de la tragédie, et ainsi éviter que de tels épisodes se reproduisent à l'avenir¹⁰.

¹⁰ D'autres artistes sont auteur de contre-monuments traitant le vide dans la même veine, notamment Micha Ullman et Rachel Whiteread.

CHAPITRE III

Les contre-monuments contemporains, des monument-musées : Immersion et documentation.

La nouvelle esthétique de monuments aux morts observés dans le chapitre précédent continue de dominer la représentation des drames aujourd'hui. La forme des contre-monuments s'est toutefois modifiée depuis les années 1980. Dans la première partie de ce chapitre, nous verrons que le rapport dialogique du monument s'est transformé en expérience immersive pour le spectateur. Par ailleurs, nous observerons dans la seconde partie que l'ajout d'informations factuelles au monument est de plus en plus systématique depuis quelques années.

3.1 Le cas du monument national de Berlin

Parmi les nombreux monuments qui commémorent la Shoah, un des plus récents et des plus connus est le *Monument aux Juifs assassinés d'Europe* qui se dresse en plein cœur de la ville de Berlin. Situé entre Pariser Platz et Postdamer Platz, dans le *no man's land* adjacent à la porte de Brandebourg où se dressait le mur de Berlin, le monument est inauguré le 12 mai 2005. La volonté de construire un monument dans la capitale allemande s'inscrit dans la vague de culpabilité et de désir d'honorer la mémoire des milliers de Juifs disparus que l'on a vue apparaître dans les années 1960. Une journaliste, Lea Rosh, en collaboration avec l'historien Eberhard Jäckel, publie en 1989 le premier appel pour la création d'un mémorial aux Juifs assassinés d'Europe. Le projet gagne rapidement le soutien de plusieurs personnalités publiques pour être finalement, en avril 1992, soutenu par le chancelier allemand Helmut Kohl¹¹. C'est celui-ci qui choisit l'emplacement du monument. Aujourd'hui, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* est l'une des plus grandes attractions touristiques de Berlin (Neumäker 2008). Il consiste en 2711 stèles de béton étendues sur un territoire de 1900 m². Monumental, il se détache des contre-monuments pensés et édifiés dans les années 1980-90.

¹¹ Site officiel du monument : <http://www.stiftung-denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.de/en/>

Que s'est-il passé entre l'idée de base qui trouve ses sources en 1989, et sa réalisation au début des années 2000?

Deux concours ont été lancés au milieu des années 1990 avant qu'un projet ne soit sélectionné. L'artiste Horst Hoheisel, dont nous connaissons déjà l'œuvre *Aschrott Brunnen*, propose un projet pour le futur monument national allemand. Travaillant dans la même lignée il présente, plutôt qu'un monument, une « contre-solution » simple et provocatrice : faire exploser la porte de Brandebourg pour réduire sa pierre en poussière, recouvrir toute la zone du mémorial de cette poussière, puis couvrir le tout de plaques de granite. Hoheisel commémorait l'absence par l'absence avec sa fontaine, ici il souhaite commémorer la destruction par la destruction : « How better to remember a destroyed people by a destroyed monument? » (Young 1999 : 5). La proposition d'Hoheisel corrobore la manière de penser de l'époque. Plutôt que de concrétiser la mémoire des Juifs assassinée par un monument, au risque d'en déplacer le sens, l'artiste suggère d'ouvrir un espace dans le paysage urbain qui permettra à ceux qui souhaitent commémorer les Juifs assassinés de remplir l'espace de leur propre mémoire (Young 1999 : 5). En présentant ce projet, l'artiste sait pertinemment qu'il ne sera pas choisi. Toutefois, il souhaite ici se positionner contre la construction d'un monument « fini » de l'Holocauste. Pour lui, la meilleure manière de garder vivante la mémoire de l'Holocauste se trouve dans un processus mémoriel inachevé. Peu importe la forme que prendrait le monument, il a peur que la mémoire des Juifs assassinée subisse le même destin que celle d'évènements commémorés par des monuments traditionnels. Nous avons vu que la nouvelle génération d'artistes perçoit ces constructions ancestrales comme porteuses autonomes de la mémoire, et donc incapables de la communiquer aux générations à venir : « Better a thousand years of Holocaust memorial competitions in Germany than any single “final solution” to Germany's memorial problem. » (Young 1999 : 5-6).

Le projet d'Hoheisel ne voit évidemment pas le jour. Une autre proposition, dans le même ordre d'idée, est le projet soumis par les artistes de contre-monument Renata Stih et Frieder Schnock. Nous avons vu précédemment que ces artistes souhaitent avant tout décentraliser la mémoire et l'intégrer dans la vie quotidienne des passants, avec leur œuvre *Places of Remembrance*, qui faisait revivre les lois anti-juives nazies. Ainsi, ici, plutôt que de proposer un monument pour l'espace prévu à cet effet, ils soumettent un « non-monument » qu'elles intitulent « Bus Stop — The Non-Monument ». Elles proposent de laisser l'espace

entre la porte de Brandebourg et la place Postdamer dans le même état, soit délabré, et de le transformer en terminal d'autobus en plein air pour des départs réguliers à plusieurs dizaines de camps de concentration et autres sites de destruction nazie. Une salle d'attente le long des quais d'embarquement offrirait aux voyageurs, à partir d'ordinateurs, l'histoire de chacun des sites dont la visite est proposée au terminal (Young 1999 : 12). Les bus, rouges, arborant des destinations comme Buchenwald et Sobibor, s'installeraient dans la vie des habitants de Berlin. Comme pour leur monument précédent, les artistes espèrent de cette manière rappeler à la population l'intégration de la machinerie nazie dans la vie quotidienne des Allemands entre 1933 et 1945. De plus, la nuit, les bus seront stationnés dans le terminal d'autobus avec leurs destinations lugubres illuminées. Ils deviendront une sorte de sculpture-lumière (Young 1999 : 12). Classé onzième sur plus de 500 projets, il est cependant exclu, car les juges ont peur que le projet disperse la mémoire. Ces derniers veulent privilégier un monument qui concentrera la mémoire des juifs assassinés dans un seul endroit. (Young 1999 : 12)

N'arrivant pas à un consensus, un deuxième concours est lancé en juin 1997. Finalement, après une série de débats, la majorité l'emporte le 25 juin 1999 pour le projet de l'architecte Peter Eisenman que nous connaissons aujourd'hui, à quelques changements près (fig.12.1) (Neumäker 2008).

3.1.1 — Monumentalité : Expérience immersive

Le mémorial est inauguré en 2005 après plusieurs péripéties¹². Il consiste, nous l'avons vu, en 2711 stèles de béton sur un territoire de 1900 m². Chacune des stèles mesure 95 cm de large par 2.68 m de long. Si de loin elles ont toutes l'air identiques, leur hauteur varie toutefois d'un côté à l'autre du terrain, allant de 30 cm à 5 m. Celles-ci sont placées à distance égale, soit à 95 cm les unes des autres. Le passage est donc étroit et ne permet qu'à une seule personne de passer à la fois. Plus le spectateur s'avance dans l'œuvre, plus les stèles deviennent grandes. Celui-ci, très vite, s'immerge complètement dans l'œuvre, il ne voit plus où il va et la hauteur des stèles, qui sont d'ailleurs très légèrement penchées, donne au

¹² La construction commence en avril 2003. En octobre, on apprend que l'enduit qui protège les stèles contre les graffiti est un produit de la société *Degussa* dont une des filiales avait distribué le gaz toxique zyklon B, utilisé pour assassiner des millions de juifs dans les camps de concentration. On décide finalement de reprendre les travaux en continuant d'utiliser les produits de *Degussa* (Neumäker 2008).

spectateur une impression d'oppression. La solution d'Eisenman est de refaire vivre à chaque spectateur, à petite échelle, la terreur et l'angoisse des Juifs lorsqu'ils arrivaient dans les camps de concentration. En ne laissant que l'espace d'un seul corps entre chacun des blocs de béton, il veut que le spectateur revive ce moment de solitude extrême que chaque Juif a vécu (fig. 12.2). De plus, le béton utilisé pour les stèles — froid, dur, lisse, terne — n'est pas sans rappeler l'austérité et l'impersonnalité des camps, tandis que leur forme, semblable à des stèles funéraires, rappelle le destin de ceux qui avaient le malheur d'y entrer : la mort. Eisenman souhaite que le mémorial soit un lieu de silence : « Il doit être aussi silencieux qu'un prisonnier à Auschwitz »¹³.

Le monument est très différent de ceux proposés par Hoheisel et Stih et Schnock. Alors que le premier proposait un monument visuellement pauvre et les seconds un « non-monument » dispersé, Eisenman livre un mémorial à la monumentalité progressive dans un territoire limité. Pourtant, la volonté d'Eisenman est analogue à celle de ses prédécesseurs. Comme eux, il ne veut pas simplement commémorer les victimes, mais créer un espace propice à la réflexion. Comme eux, il souhaite garder vivante la mémoire des événements en favorisant un dialogue entre l'œuvre et le spectateur. Eisenman se distancie pourtant de l'esthétique de l'absence. Les artistes étudiés précédemment traitaient les événements en jouant sur leur caractère matériel et immatériel, souhaitant éveiller la mémoire individuelle du spectateur. Au contraire, en adoptant une monumentalité diffuse, Eisenman favorise leur reconstitution métaphorique. Il souhaite ainsi dépasser le dialogue entre l'œuvre et le spectateur et créer une expérience immersive pour ce dernier. L'architecture monumentale, sa forme, ses matériaux, son échelle, sa disposition dans l'espace, sont choisis avec soin pour éveiller un affect fort chez le spectateur. L'architecte souhaite que le passant comprenne le monument en le vivant, non en le regardant, c'est pourquoi il l'invite à pénétrer dans l'œuvre, à s'y promener, à sentir son atmosphère. Ainsi, la monumentalité retrouvée n'est pas une réponse aux événements, mais bien un processus, un endroit qui laisse place à la réflexion. En effet, celle-ci se différencie de la monumentalité des constructions traditionnelles puisqu'elle se caractérise par son étendue dans l'espace et son accumulation de divers éléments, au lieu

¹³ Site officiel du monument : <http://www.stiftung-denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.de/en/>.

d'être verticale et de se concentrer dans un objet unique. Elle sert ainsi à créer une immersion du spectateur, et non pas une distance, comme c'était le cas auparavant. Comme le souligne Uwe Neumärker (2008) dans son article sur le monument : « *Le Mémorial pour les juifs assassinés d'Europe* n'est pas – en dépit de toutes les craintes – un point final mis à un passé national-socialiste, mais bel et bien un lieu vivant de vulgarisation et de rencontre ».

3.1.2 — Localisation

Nous avons vu que le chancelier Helmut Kohl choisit l'espace adjacent à la porte de Brandebourg comme lieu pour ériger le monument aux victimes juives. Cette porte, située au centre de la ville, est un symbole de la ville de Berlin depuis sa construction en 1791. Elle fut toutefois infranchissable pendant toute la période où le mur de Berlin fut debout, la porte se trouvant dans le *no man's land* gardé par les soldats de la RDA. On ne pouvait ainsi la traverser ni de l'Est ni de l'Ouest. Entre le premier vœu de créer un monument national pour les victimes juives en 1989, et sa réalisation en 2005, le mur de Berlin est tombé. Le choix d'installer le monument à côté de cette porte, à l'endroit même où la ville fut divisée pendant trois décennies, montre la volonté du chancelier de la réunifier. Par ailleurs, installer un monument national aux victimes juives à cet endroit montre également que l'Allemagne souhaite affronter son passé commun, soit les événements survenus lors de la Seconde Guerre mondiale. Ici, la localisation est significative par rapport à l'histoire de la ville et par les événements; le lieu choisi est situé à « un jet de pierre » du bunker de Hitler (Young 2000 : 184).

3.1.3 — Liste de noms des victimes

Gerz et Demnig avaient adapté les listes de noms des victimes avec originalité. Le mémorial d'Eisenman revient à une forme plus traditionnelle en donnant les noms de chaque juif répertorié jusqu'à maintenant décédé dans les camps nazis. Ceux-ci ne sont cependant pas gravés à même le monument, comme c'était le cas dans les monuments aux morts de la Première Guerre mondiale. Nous verrons plus bas que le mémorial de Berlin est doublé par un centre d'information proposant une exposition pédagogique sur les événements

commémorés¹⁴. Dans cette « Place de l'information », une voix enregistrée lit le nom et une courte biographie de chacune des victimes¹⁵. La bande dure actuellement six ans, sept mois et vingt-sept jours, mais est en constante expansion.

L'« espace »¹⁶ commémoratif qu'est *Le Mémorial des Juifs assassinés d'Europe* est exemplaire pour illustrer le type de transformations que subissent les contre-monuments contemporains. L'expérience immersive produite par l'architecture abstraite, géométrique et monumentale du monument d'Eisenman, que beaucoup qualifie de « sensible » à cause de l'effet qu'elle provoque sur le spectateur, est caractéristique de nombreux contre-monuments contemporains construits depuis le début du siècle. Nous observons néanmoins que, tout en conservant les principes et les aspirations des contre-monuments des années 1980-90, les constructions des années 2000 retournent à une forme plus conventionnelle de commémoration. En effet, comme le démontre la sélection du projet Eisenman plutôt que celui de Hoheisel ou de Stih et Schnock, nous revenons vers une commémoration localisée et préférentiellement visuellement forte. De plus, la liste des noms des victimes revient plus systématiquement dans ces nouveaux contre-monuments. Par ailleurs, tandis que la figuration était catégoriquement proscrite des contre-monuments des années 1980-90, les artistes contemporains réintroduisent subrepticement l'image, mais sous une nouvelle forme, celle de la reconstitution métaphorique, en recréant les figures, les lieux et les événements dans une expérience immersive. Le choix de leur localisation, quant à lui, continue généralement à se faire en fonction de son lien avec les événements commémorés.

3.2 Exceptions du XX^e siècle

Le contre-monument d'Eisenman montre donc de façon exemplaire la tendance que prennent les contre-monuments depuis le début du XXI^e siècle. Notons toutefois que déjà au XX^e siècle, quelques monuments isolés comportent de nombreuses caractéristiques communes avec les nouveaux mémoriaux.

¹⁴ Voir section 3.4.2 — Exemples de monument-musées.

¹⁵ La liste de toutes les victimes a été obtenue à partir du musée de l'Holocauste israélien Yad Vashem.

¹⁶ Nous insistons sur le terme « espace », car les contre-monuments contemporains sont désormais davantage des lieux immersifs dans lesquels les spectateurs sont invités à se promener, qu'une structure qu'on observe.

3.2.1 — Le *Mémorial des martyres de la déportation* de Paris

Œuvre de l'architecte Georges-Henri Pingusson, le mémorial est inauguré le 12 avril 1962 par le général de Gaulle. La création du monument naît de la volonté, en 1953, de l'association d'anciens déportés *le Réseau du Souvenir*, d'élever en pleine capitale un monument destiné à perpétuer le souvenir des deux cent mille Français déportés dans les camps nazis (Texier 2006 : 288). Ce monument, étonnant pour l'époque, anticipe à la fois certaines caractéristiques des contre-monuments des années 1980-90, et la volonté des contre-monuments plus récents de créer une expérience immersive pour le spectateur.

Très avant-gardiste pour son temps, la commission artistique du *Réseau*, présidée par Jean Cassou, alors conservateur en chef du Musée national d'art moderne, opte pour un monument en rupture avec les formes traditionnelles de commémoration. Elle ne veut en aucun cas une structure traditionnelle qui s'élèverait dans l'espace (Texier 2006 : 288). Comme la génération d'artistes allemands quelques années plus tard, elle souhaite une construction qui favorise le dialogue avec le spectateur. Par ailleurs, la question de l'image et de la figuration fait l'objet de nombreux débats. Tout d'abord incluse sous forme d'une sculpture, la figure est finalement éliminée du projet. Il semble en effet que les anciens déportés ne reconnaissent leur souffrance dans aucune image proposée. Analogue à la question de l'irreprésentabilité de l'Holocauste, la commission s'entend pour dire que « l'expérience de la déportation s'avérerait impropre à toute représentation » (Texier 2006 : 290). Parmi les propositions, celle de Pingusson se démarque car il ne s'agit pas d'une sculpture commémorative, mais d'un dispositif spatial, d'une architecture « sensible » qui, par ses propres moyens, évoque le drame de la déportation. Le lieu choisi pour installer le monument est la pointe en amont de l'île de la Cité, derrière le chevet de Notre-Dame de Paris.

Comme plus tard Gerz et Hoheisel, Pingusson crée un monument invisible de l'extérieur. Toutefois, contrairement à ces derniers, le monument est un lieu que le spectateur est invité à parcourir. Celui-ci est scindé entre trois « espaces » successifs. Le premier, que Pingusson nomme « phase du silence », est la partie extérieure du monument. Il s'agit d'un petit jardin qui sert de transition vers le monument proprement dit. Celui-ci, masqué par les murs du quai, n'est pas visible (Texier 2006 : 294). Au bout du jardin, le visiteur est appelé à descendre l'un des deux escaliers raides et étroitement enserrés entre les murs du quai. Il

descend jusqu'à un parvis triangulaire entouré de hautes murailles blanches. Le spectateur ne peut apercevoir qu'un morceau de ciel, et au bout du parvis, une petite ouverture vers l'extérieur, si basse qu'elle ne lui permet que d'entrevoir l'eau de la Seine. Une herse métallique noire, acérée, en barre l'accès. Ce passage est appelé « phase du dépaysement », et suggère en effet l'emprisonnement et l'oppression. Pingusson voulait donner l'impression au visiteur qu'il venait de rompre avec le monde des vivants. Du parvis, un étroit passage mène à la crypte du mémorial. Texier (2006 : 298) explique que le parvis fonctionne comme un seuil entre la vie (l'extérieur du monument) et la mort (l'intérieur). À fin du passage, le spectateur entre dans ce que Texier nomme le « véritable lieu de recueillement », aussi surnommé le « panthéon des martyrs ». Il s'agit d'une pièce hexagonale qui s'ouvre sur une longue galerie (fig.13.1). Les murs de celle-ci sont recouverts de deux cent mille bâtonnets lumineux de verre représentant chacun des déportés morts dans les camps nazis. La galerie contient également la tombe d'un déporté inconnu (fig.13.2). Deux autres galeries latérales abritent des urnes contenant de la terre provenant de différents camps nazis, ainsi que des cendres ramenées des fours crématoires. En face des urnes deux cellules vides sont ouvertes, symbolisant le néant. Au mur ont été inscrits en caractères cunéiformes rouges les noms des camps de concentration et des extraits de vers de divers poètes, dont ceux d'Éluard, d'Aragon et de Sartre. Pingusson a nommé la fin du parcours la « phase de la présence » (Texier 2006 : 295-298).

Bien que le monument renferme des restes humains, il n'est toutefois pas considéré comme un monument funéraire. En effet, la tombe n'est pas l'élément central du mémorial, et si elle accentue sans aucun doute l'effet tragique, l'identité du déporté reste inconnue, ce qui va à l'encontre des principes mêmes du rite funéraire. Ainsi, la tombe est davantage utilisée pour symboliser la mort de milliers de Français et convier le visiteur à se recueillir sur les événements en général. La construction de Pingusson est élaborée avant tout pour sensibiliser la population et provoquer une réflexion. Cette promenade en « enfer » n'est pas sans rappeler le monument d'Eisenman qui voit le jour plus de quarante ans après. Pingusson, à travers son monument, a voulu recréer pour le spectateur les diverses phases de souffrance des déportés, le coupant tout d'abord du monde extérieur, et le menant progressivement vers la « mort ». Ici aussi les matériaux utilisés et la disposition générale du monument sont pensés pour provoquer chez le spectateur des affects forts :

« La raideur des escaliers, la rugosité des murs (le béton blanc utilisé fut attaqué sur toute sa surface au pic pour obtenir cette texture fruste) l'irrégularité du sol du parvis, la masse écrasante des murs, l'agressivité de la herse, [...] le violent contraste de luminosité (entre la blancheur du parvis et l'ombre de la crypte), les inscriptions mêmes, qui réinventent une écriture cunéiforme sanglante et acérée : tous ces jeux de volumes, de vides et de pleins, d'ombres et de lumières, de textures concourent à faire naître une profonde et implacable sensation d'oppression. » (Texier 2006 : 298)

Il est étonnant de voir qu'un tel monument ait été construit si rapidement après la fin de guerre, alors que les traditions commémoratives étaient encore très ancrées, et que la plupart des pays d'Europe de l'Ouest commençaient à peine à reconnaître la tragédie de l'Holocauste. Notons que malgré son effet sur la population et sur les anciens déportés eux-mêmes, la presse spécialisée de l'époque fut avare de commentaires; aucun article ne parut dans les journaux et revues françaises sur l'architecture (Texier 2006 : 300). Il fallut attendre 1993 pour que le monument de Pingusson soit classé monument historique. Aujourd'hui, il est au centre de la cérémonie annuelle de la « Journée nationale du souvenir des martyrs et des héros de la déportation », le dernier dimanche d'avril.

3.2.2 — Le *New England Holocaust Memorial* de Boston

Le *New England Holocaust Memorial* (fig.14.1) de Boston, inauguré en 1995, est un autre cas plus récent de monument construit au XX^e siècle dans lequel nous retrouvons les principales caractéristiques des contre-monuments contemporains. Il est l'initiative de quelques survivants de la Shoah, et a été soutenu par la ville de Boston. Le monument est l'œuvre de l'architecte Stanley Saitowitz et est situé sur la « Freedom Trail », une ligne rouge sur le sol de Boston qui guide les visiteurs à travers les sites historiques de la ville. Le mémorial est donc implanté dans le cœur historique de la ville et sur la route des touristes, ce qui lui assure une grande visibilité. Il est composé de six tours de verre lumineuses d'une hauteur plus de seize mètres accompagnées de six puits creusés dans lesquels brûle un feu éternel¹⁷. Le nombre six est significatif, car il fait en même temps allusion aux six millions de Juifs assassinés pendant la guerre; aux noms des six principaux camps de la mort; et aux six

¹⁷ Site officiel du monument: <http://www.nehm.org/>

années que dura la guerre. Par ailleurs, la lumière est un élément important du monument. Aussi bien les tours que les feux sont allumés en permanence : « the memorial to darkness is built with light. »¹⁸. Ainsi, aussi bien le jour que la nuit, le monument est visible et accessible pour tous.

Comme ceux de Berlin et de Paris, le *New England Holocaust Memorial* est, en réalité, un espace que le spectateur est convié à visiter. Aux deux entrées sont installés des panneaux, l'un situant l'Holocauste dans son contexte historique, l'autre reprenant les verres du pasteur Martin Niemöller¹⁹. Les six tours dictent la cadence du spectateur. Sur son chemin, celui-ci découvre six millions de numéros lumineux gravés à même les tours qui rappellent les tatouages qu'on infligeait aux juifs déportés. Lorsque le spectateur pénètre dans la tour, l'ombre des numéros se reflète sur sa peau, le tatouant ainsi momentanément. Chacune des tours possède également des témoignages de survivants. Finalement, pour ajouter à l'effet funèbre du parcours, de la fumée émane de chacune des structures, évoquant les fours crématoires (fig.14.2)²⁰. Ainsi, le spectateur est plongé, le temps d'une promenade, dans un théâtre d'horreur. Comme le mémorial de Berlin, celui de Boston s'est donné comme mission de garder vivante la mémoire des juifs assassinés par les nazis, tout en suscitant une expérience immersive et réflexive pour le visiteur.

¹⁸ Site officiel du monument : <http://www.nehm.org/>

¹⁹ « Lorsque les nazis sont venus chercher les communistes,
je n'ai rien dit,
je n'étais pas communiste.
Lorsqu'ils ont enfermé les sociaux-démocrates,
je n'ai rien dit,
je n'étais pas social-démocrate.
Lorsqu'ils sont venus chercher les syndicalistes,
je n'ai rien dit,
je n'étais pas syndicaliste.
Lorsqu'ils sont venus chercher les juifs,
je n'ai rien dit,
je n'étais pas juif.
Lorsqu'ils sont venus me chercher,
il ne restait plus personne
pour protester. »

²⁰ Site officiel du monument : <http://www.nehm.org/>

3.3 Contre-monuments immersifs au XXI^e siècle

Malgré ces exemples précurseurs, l'expérience immersive est une caractéristique que l'on observe plus concrètement dans les contre-monuments élaborés à partir des années 2000. Notons que les États-Unis — l'Amérique du Nord en général — ont connu une évolution différente de leurs monuments commémoratifs. En effet, bien que le pays fût un acteur important de la Seconde Guerre mondiale et la terre d'accueil d'un grand nombre de Juifs, l'Holocauste ne fût pas vécu aussi profondément par la population locale que dans les pays d'Europe. Les sentiments de culpabilité, de vide et d'absence qui rongent cette dernière à partir des années 1960 ne se font pas sentir de la même manière aux États-Unis. Ainsi, tandis que les artistes allemands traitent l'Holocauste par son caractère immatériel, la figuration et la monumentalité ne sont pas bannies aussi catégoriquement aux États-Unis. Comme nous l'avons observé avec le contre-monument de Boston, les monuments américains ont aussi subi d'importantes transformations par rapport à la forme traditionnelle, mais la monumentalité, bien que diffuse, est encore présente. Certains monuments conservent même la figuration. C'est le cas des œuvres représentant l'Holocauste de George Segal à San Francisco inauguré en 1984 et de Kenneth Treister à Miami, inauguré en 1990²¹. La figuration reste cependant assez rare.

3.3.1 — Le *National September 11 Memorial* de New York

Il n'est donc pas étonnant de découvrir des constructions commémoratives récentes monumentales en Amérique. Le *National September 11 Memorial* est un cas exemplaire (fig15.1). Il est l'œuvre de l'architecte israélo-américain Michael Arad, et a été complété par un aménagement paysager de Peter Walker (Launet 2012). Il est construit pour commémorer à la fois les attentats du 11 septembre 2001, et ceux moins récents du 26 février 1996. Inauguré exactement 10 ans après la chute des tours, le monument occupe plus de 30 000 mètres carrés. Les éléments principaux du monument sont les deux piscines construites directement dans les fondations des tours jumelles, qui reprennent le même diamètre que les tours disparues. Des

²¹ Ces monuments demanderaient à eux seuls une étude, tant ils sont en parfaite contradiction avec les contre-monuments.

chutes d'eau sans fin y coulent, symbole de l'effondrement des tours jumelles. S'il s'agit d'un mémorial colossal, on retrouve l'idée d'Hoheisel de commémorer l'absence par l'absence. En effet, l'absence des tours jumelles est signifiée non pas par une autre construction, mais par un vide; le creux des piscines qui reprennent les empreintes exactes des édifices (fig.15.2). Le nom initial du projet était d'ailleurs *Reflecting absence* (Launet 2012). Comme pour les autres contre-monuments, son édification est le résultat du souhait de rendre hommage aux personnes qui ont perdu la vie, mais également d'amener le spectateur à réfléchir sur les événements. Le spectateur qui circule sur le site ne peut que constater l'absence. La présence du seul arbre resté debout après les attentats ne fait que souligner cette évidence. Le contraste de la nouvelle tour de *Walt Street* qui se dresse juste à côté du mémorial renforce également le sentiment d'absence. Par ailleurs, les noms de chacune des victimes des deux attentats, ainsi que ceux des premiers intervenants morts à la tâche, sont gravés sur des plaques en bronze le long des bassins. Nous avons vu que cette pratique traditionnelle revient plus systématiquement au XXI^e siècle.

3.3.2 — Le 7 July Memorial de Londres

En Europe également l'expérience immersive gagne les monuments commémoratifs. *Le 7 July Memorial*, inauguré en 2009, commémore les quatre attentats dans les transports en commun de Londres du 7 juillet 2005 (fig.16). Imaginé par la firme de design Carmody Groarke, il est composé de 52 piliers en acier inoxydable de 3,5 mètres chacun, représentant chacune des 52 victimes (Siddique 2009). Sa disposition générale rappelle beaucoup le monument d'Eisenman, à Berlin. Les piliers, qui font également penser à des stèles, sont rassemblés en quatre pôles afin de refléter les quatre emplacements des incidents. Les architectes ont voulu signifier le caractère aléatoire de la vie, puisque n'importe qui voyageant à Londres cette journée-là aurait pu être une victime des attentats. Chaque pilier est pourtant unique parce les victimes et la douleur des survivants le sont aussi. Ainsi, les architectes ont voulu symboliser aussi bien la perte individuelle que collective. Sur les piliers, des inscriptions contenant la date, l'heure et l'emplacement des attentats ont été apposées. Les visiteurs sont invités à les lire en marchant autour et à travers le mémorial (Anonyme 2009). Celui-ci est pensé comme une expérience pour le spectateur, et privilégie son immersion pour réactiver le

souvenir des événements. En effet, la hauteur et la blancheur des stèles appellent le recueillement et le silence, et son expérience est comparable à l'entrée dans un cimetière. Le caractère varié des attentats a poussé les artistes à se concentrer davantage sur la perte que ceux-ci ont cautionnée, plutôt qu'à la reconstitution des événements eux-mêmes. Il est intéressant de souligner que l'entreprise responsable du mémorial a travaillé en étroite collaboration avec les familles des disparus pour s'assurer de respecter leur deuil et leur douleur (Anonyme 2009). À l'extrémité ouest du mémorial, sur un talus d'herbe, est installée une plaque en acier inoxydable contenant la liste de noms des victimes. Lors de l'inauguration du mémorial, leurs noms ont été lus et une minute de silence a été observée, rappelant grandement les cérémonies qui avaient lieu autour des monuments aux morts de la Première Guerre mondiale.

Le monument est situé à Hyde Park, le plus grand parc au centre de Londres. La ville a choisi cet espace plutôt que le lieu même de la tragédie en raison de la multiplication des attentats dans quatre endroits différents de Londres. Lieu central de la ville, le parc est aussi un lieu de réunion de la population. Par ailleurs, le parc est déjà un lieu de mémoire depuis 2004, car il accueille un autre monument, le *Diana Memorial Fountain*, construit lui aussi selon les principes contemporains (Anonyme 2009)

3.3.3 - Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes

Bien que l'on érige des contre-monuments pour les incidents récents (le 11 septembre) et moins récents (l'Holocauste), on continue à commémorer des drames historiques. C'est le cas du *Mémorial de l'abolition de l'esclavage* de Nantes, inauguré en 2011. S'il ne s'agit pas techniquement d'un monument aux morts, il conserve l'esprit commémoratif de son époque puisqu'il commémore un drame historique. Celui-ci est l'œuvre de l'artiste Krzysztof Wodiczko et de l'architecte Julian Bonder. Installé sur les quais de la ville, le mémorial est composé de trois parties. La première consiste en une promenade végétalisée de 700 m² le long des berges de la ville. Surnommée le « parcours commémoratif » par les artistes, l'esplanade est parsemée de 2000 plaques de verre encastrées à même le sol, à la manière de Deming, dont 1710 rappellent le nom des navires et les dates de départ des expéditions négrières nantaises, et 290 indiquent les comptoirs négriers, les ports d'escale et

les ports de vente en Afrique, aux Antilles, en Amérique et en océan Indien (fig.17.1)²². Les plaques sont présentes pour rappeler aux visiteurs que 43 % des expéditions négrières de France se sont déroulées ici. Les artistes ont voulu leur faire prendre conscience de l'ampleur de la tragédie au court de leur déambulation.

La deuxième partie est le cœur du contre-monument et est presque invisible de l'extérieur. À la manière du *Mémorial des martyres et de la déportation* de Paris, on y accède à partir d'un escalier qui prend naissance sur l'esplanade, et qui amène le spectateur sous les quais, au niveau de l'eau. Une immense plaque de verre inclinée à 45 degrés connecte les deux parties du monument de bas en haut. Elle symbolise à la fois le lien entre le passé et le présent, et la rupture entre l'esclavage et son abolition²³. La Déclaration universelle des Droits de l'Homme et le mot « liberté », traduit dans une cinquantaine de langues issues de pays concernés par l'esclavage, accueillent le spectateur au bout des escaliers. Celui-ci distingue alors d'autres plaques de verre qui parcourent l'ensemble du souterrain de 90 mètres. On peut y lire une sélection de textes provenant de tous les continents touchés par la traite, sur cinq siècles : lois, témoignages, œuvres littéraires, chants, et textes fondamentaux de l'abolitionnisme. Aux écrits percutants est associée une architecture pensée comme la cale des navires négriers. Le visiteur se trouve au ras du fleuve sur un plancher de chêne grinçant, contre lequel l'eau clapote. La structure laisse passer très peu de lumière du soleil, augmentant l'impression pour le spectateur de se trouver dans la cale d'un bateau. Les artistes ont nommé cette seconde partie du monument le « parcours méditatif »²⁴(fig.17.2). Comme dans plusieurs monuments étudiés précédemment, les artistes ont privilégié une reconstitution fictionnelle des événements et la création d'affects forts pour sensibiliser la population à la traite de l'esclavage. En effet, le peu de lumière, l'étroitesse du passage, le bois du sol et le bruit de l'eau instaurent une atmosphère inquiétante, sinistre, et installent momentanément le spectateur dans la peau d'un esclave en partance pour les Amériques. Cette volonté d'oppresser le spectateur est confirmée par les propos de l'artiste : « Dans le grand passage souterrain de 90 m de long, les visiteurs éprouveront l'enfermement que ressentaient les esclaves lors de leur transport maritime. [...] » (Wodiczko cité dans Paquelet 2013).

²² Site officiel du monument: <http://memorial.nantes.fr/>

²³ Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder (2005) cités sur le site officiel : http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux_informatifs.pdf

²⁴ Site officiel du monument : <http://memorial.nantes.fr/>

Dans leur conception du mémorial, les artistes ont voulu créer une expérience à strates multiple grâce à laquelle le visiteur peut « découvrir et interpréter les diverses dimensions d'une histoire qu'ils croyaient déjà connaître. ».²⁵ Les artistes parlent de « dévoilement » et « d'immersion ». Comme nous l'avons vu, l'immersion est l'expérience du spectateur dans l'architecture qui rappelle la cale d'un navire. Le « dévoilement », quant à lui, se trouve principalement dans la troisième partie du monument. Situé à l'extrémité ouest du passage, il s'agit d'un « espace historique » dans lequel les épisodes clés replacent la traite atlantique dans son contexte (fig.17.3). L'effet du dévoilement vient aussi des diverses plaques informatives que le spectateur trouve dans les deux autres sections du contre-monument.

La localisation du mémorial est choisie pour sa dimension historique, puisque les navires d'esclaves quittaient de cet endroit. Par ailleurs, une petite ouverture à l'une des extrémités de la seconde partie du mémorial permet au spectateur de distinguer le Palais de Justice et la passerelle Victor-Schœlcher, du nom de l'instigateur du décret de 1848 abolissant l'esclavage en France. Wodiczko explique qu'il souhaitait par là affirmer l'importance du respect des droits de l'Homme²⁶. En réalité, bien que son mémorial ait Nantes comme sujet principal, l'artiste souhaite rappeler au visiteur que l'asservissement humain est loin d'être une réalité passée, et qu'elle existe sous diverses formes dans la majorité des pays du monde. Ainsi, le mémorial est construit à la fois pour évoquer métaphoriquement et émotionnellement la lutte historique, et pour rappeler que celle-ci est toujours d'actualité :

Le Mémorial a pour fonction d'aider à se remémorer le passé, à conserver, transmettre et perpétuer le souvenir. En ce sens, il s'érige dans l'espace public contre les troubles de la mémoire, contre le refoulement, l'occultation et l'oubli. Il est un appel à la vigilance face aux formes contemporaines de l'esclavage en France et dans le monde. (Krzysztof Wodiczko cité sur le site officiel²⁷)

Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage est donc un lieu de souvenir sur le passé nantais, mais également un lieu de réflexion sur l'esclavage et l'exploitation en général.

²⁵ Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder (2005) cités sur le site officiel : http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux_informatifs.pdf

²⁶ Site officiel du monument: http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux_informatifs.pdf

²⁷ http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux_informatifs.pdf

Les exemples des contre-monuments de Berlin, de Londres, de New York, et de Nantes, nous permettent d'observer que les constructions du XXI^e siècle réinventent le rapport dialogique entre le spectateur et l'œuvre, rapport qui était apparu dans les années 1980-90 avec les constructions des artistes allemands. Ainsi, les artistes contemporains privilégient désormais une immersion du spectateur et la création d'affects forts, qui se matérialisent à travers un espace abstrait commémoratif monumental. Cette monumentalité, toutefois, est diffuse, horizontale – mais n'exclut pas une certaine monumentalité verticale par moment – et favorise l'expérience immersive, plutôt que de maintenir une distance entre l'objet et son spectateur, comme la monumentalité verticale des constructions traditionnelles. Les contre-monuments contemporains sont donc généralement des espaces immersifs qui recréent métaphoriquement les événements commémorés. Nous avons également vu que ces constructions réintroduisent plus systématiquement certaines caractéristiques propres aux monuments traditionnels, telle la liste de noms des victimes.

3.4 Les monuments-musées : un concept contemporain

La troisième partie du *Mémorial de l'abolition de l'esclavage*, cet « espace historique » dans lequel sont regroupées les différentes étapes de la traite, et les nombreuses plaques explicatives que l'on retrouve dans les deux autres sections du mémorial de Nantes, nous amène à notre seconde réflexion. Nous avons vu que les contre-monuments du XXI^e siècle privilégient un espace immersif pour commémorer les drames. Un deuxième élément caractérise plusieurs des constructions étudiées ci-haut. Il s'agit de l'ajout d'informations factuelles au monument sur les événements commémorés. En effet, de plus en plus, des musées sont annexés aux mémoriaux contemporains et présentent des expositions sur les événements. Celles-ci allient souvent des informations historiques pour contextualiser et décrire les épisodes aux spectateurs, à des documents d'archives, tels des photographies, des vidéos, des témoignages, des artefacts, etc., qui ajoutent une dimension affective aux expositions. On observe que l'archive, après avoir eu une position controversée, occupe une place de plus en plus importante dans la commémoration. Les spectateurs sont ainsi conviés à vivre l'expérience du monument, puis à venir se documenter sur les événements, leur

permettant ainsi de faire un lien entre l'expérience que la forme abstraite du mémorial a suscitée, et l'histoire.

3.4.1. — La fonction didactique

Cette volonté d'instruire le spectateur n'est pas étrangère aux monuments. En effet, nous nous rappelons que dès le XVIII^e siècle, le monument traditionnel commémoratif est pourvu d'une fonction didactique. L'esthétique du monument et les célébrations qui l'entourent doivent transmettre au passant une conduite idéale et l'inciter à respecter ses devoirs civiques. Cette fonction didactique à tendance politique a disparu du monument en même temps que sa forme traditionnelle. Toutefois, l'idée que le monument peut agir comme outil pédagogique perdure²⁸. Nous avons vu que les artistes de contre-monuments des années 1980-90 souhaitent que leurs constructions aient un impact assez important sur la population pour que les drames commémorés ne se répètent pas dans le futur. Lorsque l'épigraphe est présente dans ce type de constructions, elle prend d'ailleurs la forme d'une plaque explicative. De plus, dans leur proposition pour le monument national de Berlin, Renata Stih et Frieder Schnock avaient eux aussi souhaité ajouter de la documentation sur les sites visités à l'aide d'ordinateurs installés le long des quais.

On retrouve également cette volonté pédagogique dans le *Mémorial des martyres de la déportation* de Pingusson. Celui-ci avait chassé la figuration sculpturale de sa construction, ne laissant cette dernière apparaître que sous la forme de reconstitution fictionnelle. Pourtant, précurseur à nouveau, il réintroduit la figuration sous forme d'exposition en présentant des documents d'archives aux spectateurs dès 1975, soit une dizaine d'années après l'inauguration du mémorial. Cet ajout vient de sa volonté de lutter contre l'audience accordée aux thèses négationnistes qui contestent l'existence de la Shoah.

²⁸ Nous distinguons ici la fonction didactico-politique, qui consiste à fournir des modèles de comportement et encourager à l'action, de la fonction pédagogique, qui communique de l'information historique et a comme mission de sensibiliser la population aux événements commémorés.

Je [Pingusson] pense que si notre monument doit nécessairement rester sobre et dépouillé de toute grandiloquence, par contre, il serait souhaitable que dans le tête-à-tête que permet une exposition, la preuve que ce drame a existé et que l'horreur des camps n'est pas une légende soit donnée irréfutablement [...]. (Pingusson cité par Texier 2006 : 300).

L'architecte transforme ainsi les espaces vides au-dessus de la crypte du mémorial en salles d'expositions. Il présente au public les faits sur la Seconde Guerre mondiale en exposant des cartes, des documents écrits et des photographies (Texier 2006 : 300). Cette façon de décrire les événements commémorés à partir d'expositions sur le site du monument reste privilégiée dans la majorité des contre-monuments des années 2000. En effet, les musées qui leur sont associés sont généralement construits sur le site même du mémorial, bien qu'il s'agisse d'un édifice autonome. Ils agissent comme complément du mémorial, tout en poussant plus loin le processus de réflexion et d'apprentissage proposé par ce dernier.

3.4.2 — Exemples de monument-musées

Le cas de Nantes est particulier. Nous avons vu que le contre-monument contient des informations sur l'esclavage à même son architecture. En effet, les plaques explicatives dans les divers espaces du monument sont ingénieusement intégrées à l'expérience immersive du spectateur, lui permettant non seulement de vivre le monument, mais également de comprendre immédiatement l'implication de la ville de Nantes dans la traite négrière. Les artistes ne désirent toutefois pas transformer le mémorial en musée; les informations présentes sont là pour accompagner l'expérience du visiteur et le guider dans sa réflexion. En effet, le but du contre-monument est de se souvenir et d'alerter, non d'expliquer les faits. (Launet 2012). La ville de Nantes considère néanmoins qu'une réelle exposition contenant toutes les informations sur son passé esclavagiste est nécessaire pour compléter le processus de réflexion amorcé par le monument. Toutefois, au lieu de créer une telle exposition sur le site du mémorial, elle décide de le relier au Musée d'Histoire de Nantes, et d'y créer une exposition permanente qui explique de manière pédagogique la traite négrière nantaise; l'implication de la ville dans le système esclavagiste des colonies françaises au XVIIIe siècle,

et les différentes étapes jusqu'à l'abolition de l'esclavage²⁹. Ouvert depuis 2007, le musée est situé à 1.5 km des quais. Afin de faire le lien entre le contre-monument, lieu de mémoire, et le musée, lieu d'histoire, la ville met en place un parcours pédagogique intitulé « Nantes et la traite négrière », qui mène le visiteur en environ une heure du mémorial au musée. Le parcours consiste en onze panneaux informatifs installés à des points stratégiques de la ville liés à la traite négrière. Ainsi, plutôt que de concentrer la mémoire des événements dans un seul endroit, la ville de Nantes étend à toute la ville son processus de reconnaissance de l'esclavage.

L'idée d'associer un musée à un monument commémoratif se banalise donc au XXI^e siècle. Cependant, comme nous l'avons vu, les musées en lien avec les événements commémorés sont généralement construits à même le site du mémorial, contrairement au cas de Nantes. Ainsi, leurs concepts sont développés en même temps que le mémorial lui-même. Notons cependant que ce ne sont pas les artistes du contre-monument qui élaborent le musée. Il s'agit de deux projets distincts se faisant écho.

Dans le cas du *Mémorial pour les Juifs assassinés d'Europe* de Berlin, le centre d'information est construit sous le champ de stèles. La fonction de l'exposition consiste à compléter la forme abstraite du souvenir par des informations relatives aux victimes et aux meurtres perpétrés contre les juifs européens (Neumärker 2008). Elle est permanente et a été réalisée par Dagmar von Wilcken. Elle est constituée de quatre espaces. Le couloir qui mène à la première salle résume la politique anti-juive entre 1933 et 1945 en Allemagne. On y voit une ligne du temps, faite à partir d'images et de textes traitant de la persécution des Juifs d'Europe. La première salle présente des citations de journaux intimes, des lettres et d'ultimes notes écrites par les juifs pendant la Shoah. Une frise, qui borde les murs de cette salle, indique le nombre de victimes juives par pays européen. La deuxième salle retrace, grâce à des photos et des documents personnels, le destin de quinze familles juives de diverses origines. Le musée essaye ici de refléter la diversité du judaïsme européen avant l'Holocauste. La troisième salle est celle qui contient l'enregistrement des noms et une courte biographie des juifs disparus répertoriés pendant la guerre. Le lieu d'information présente également aux

²⁹ Site officiel du monument: http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux_informatifs.pdf

visiteurs les autres monuments commémoratifs qui remémorent les victimes du nazisme d'Allemagne et en Europe en général. L'entrée est gratuite et des visites guidées également gratuites sont offertes tous les weekends. Un audioguide est disponible au coût de quatre euros³⁰.

L'exposition a été élaborée afin de permettre une meilleure compréhension de l'Holocauste. En effet, tandis que le contre-monument se contente d'évoquer la Shoah par son architecture, le centre d'information permet aux visiteurs de mesurer l'évolution des mesures anti-juive du parti national-socialiste au courant des années 1930, jusqu'à l'extermination systématique des Juifs dans les camps d'extermination. Les différents espaces associent à la fois faits historiques et archives. L'exposition se veut pédagogique et cet aspect est accentué par la série de médiations mise à disposition des visiteurs, notamment les visites guidées et l'audioguide.

À New York, le concept du musée du *National September 11 Memorial* est lui aussi développé en même temps que le mémorial. Pourtant, alors que ce dernier fut ouvert au public pour le dixième anniversaire de la tragédie, le musée est inauguré depuis seulement le 21 mai 2014³¹. Celui-ci est le fruit d'une longue collaboration entre conservateurs, éducateurs, commissaires d'expositions, et représentants de divers groupes (membres de la famille des victimes, survivants, premiers intervenants, résidents de Manhattan, etc.). Il se présente comme le témoin solennel des attentats du 11 septembre 2001 et du 26 février 1996, et a comme mission d'informer et de sensibiliser les visiteurs aux événements, dans l'espoir de bâtir un avenir meilleur. L'architecte en chef du musée est Davis Brody Bond. Celui-ci travailla en équipe avec les concepteurs du mémorial, Michael Arad et Peter Walker, afin d'assurer une cohérence et une continuité entre les deux espaces commémoratifs. Situé à même le site du mémorial, le musée est à la fois une base d'archive ouverte à laquelle tout le monde peut contribuer, et un centre d'information qui propose deux expositions. La première, surnommé « Historical Exhibition » est accessible à partir d'un escalier qui amène le visiteur au niveau des fondations des tours jumelles. Celui-ci fait écho aux rampes de constructions

³⁰ Site officiel du monument : <http://www.stiftung-denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.de/en/>.

³¹ Les informations sur le musée sont tirées du site officiel du 9/11 Memorial Museum : <http://www.911memorial.org/museum>

utilisées pour l'édification des tours, et qui furent à nouveau utilisées après les attaques pour permettre l'enlèvement des débris. L'exposition est divisée en trois parties : le jour des attentats; l'avant 9/11; et l'après 9/11. À partir d'objets, d'images, de vidéos, et de témoignages de première main, la première partie de l'exposition donne un aperçu du drame provoqué par les attaques terroristes sur les tours jumelles et sur le Pentagone. Elle célèbre aussi le courage des premiers intervenants. La seconde partie est constituée d'une série de galeries qui relatent le contexte historique menant aux attaques du 11 septembre, en passant par l'attentat du *World Trade Center* de 1993 et l'évolution terroriste du groupe *Al-Qaïda*. La dernière et principale partie de l'exposition présente le déroulement des journées qui suivirent les attentats du 11 septembre. Celle-ci explore les efforts de reconstruction dans les trois lieux des attaques, décrivant les innombrables actes de compassion, les présentations de deuil collectif, et les recherches de personnes portées disparues. Une petite section présente les questions soulevées par les attentats, et la façon dont nous comprenons leur importance et leur place dans l'histoire.

La seconde exposition rappelle la troisième salle du centre d'information de Berlin. Comme cette dernière, l'exposition commémore la vie de ceux qui ont péri le 11 septembre 2001 et le 26 février 1993. Elle offre aux gens l'occasion de se renseigner sur chaque personne morte dans les attentats. Les visiteurs pénètrent dans l'exposition le long d'un couloir dans lequel près de 3000 portraits des victimes forment un « mur de visages ». À proximité, des tablettes tactiles leur permettent de découvrir davantage sur chaque personne, à partir de photographies, d'images, d'objets, et de souvenirs audio provenant de la famille, des amis et des collègues de travail des disparus. Cette exposition est appelée « Memorial Exhibition ». Par ailleurs, les visiteurs sont invités à raviver la mémoire individuelle d'une victime en enregistrant leur propre souvenir dans un studio d'enregistrement disponible dans la salle d'exposition. Chaque enregistrement est ajouté aux archives du musée, et des extraits sont intégrés dans les expositions sur une base continue.

À la manière du centre d'information du mémorial de Berlin, le musée du 9/11 souhaite à la fois contextualiser les événements et montrer les conséquences des actes terroristes. Le musée se distingue cependant de celui de Berlin car, tout en conservant la volonté d'enseigner, il intègre la population dans son processus de création. En effet, non seulement des représentants de la population ont été concertés sur la manière d'élaborer les

expositions, mais ceux-ci ont également eu l'opportunité de contribuer aux expositions en confiant au musée artefacts et témoignages. De plus, le studio d'enregistrement dans l'exposition « Memorial » permet en tout temps à chaque individu d'ajouter son histoire.

Les cas de monuments-musées étudiés montrent la tendance, au XXI^e siècle, d'associer aux monuments des informations factuelles sur les événements commémorés, que ce soit directement sur le site du mémorial comme dans la majorité des contre-monuments, ou dans un site extérieur comme à Nantes. Cette manière de faire assure que personne ne soit laissé dans l'ignorance aujourd'hui, et à l'avenir. Il ne faut pas perdre de vue que peu importe l'épisode et l'importance qu'il a pour son époque, les années passant, et les générations s'éloignant des événements, le risque de ne plus les comprendre augmente. Puisque les contre-monuments ont, depuis le début, l'ambition de conserver la mémoire vivante de l'histoire afin d'éviter que de tels événements ne se reproduisent, les concepteurs de monuments ont choisi de développer le pan pédagogique des mémoriaux pour assurer la transmission. Ainsi, l'association monument-musée réunit tous les éléments pour une meilleure compréhension des événements. En effet, l'abstraction architecturale reproduit métaphoriquement dans la pierre les épisodes, créant une expérience vive, immersive et sensationnelle chez le spectateur, tandis que le musée présente ces mêmes événements d'une manière pédagogique, factuelle, explicative qui en permet une pleine compréhension. Cette alliance aide ainsi à créer la prise de conscience voulue par les artistes dès la fin du XX^e siècle, mais en prenant en compte que les passants n'ont pas nécessairement vécu les événements. Les contre-monuments des années 1980-90, bien que percutants, ont une propension à devenir réellement invisibles. En effet, le peu d'informations les accompagnant, leur caractère immatériel, et la volonté des artistes de remplacer le monument par le spectateur lui-même, met en péril la transmission de la mémoire une fois les générations concernées disparues. Ainsi, il semble que les monuments du XXI^e siècle poursuivent les ambitions des contre-monuments des années précédentes, tout en les adaptant aux problématiques contemporaines.

CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons voulu démontrer que, dans l'histoire des monuments, la commémoration des drames a remplacé, aujourd'hui, le culte commémoratif des victoires en vigueur depuis l'Antiquité. Les nombreux bouleversements du siècle dernier ont joué un rôle important dans ces modifications. Pour saisir la nature des changements, nous avons tout d'abord effectué un historique des monuments commémoratifs traditionnels. Cette étape fut importante pour déterminer non seulement les éléments contre lesquels les artistes de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle se positionnent, mais également pour faire ressortir les continuités au fil du temps. Ainsi, nous avons vu que, par exemple, la fonction pédagogique du monument, apparue dans la commémoration au XVIII^e siècle pendant les Lumières, est un élément crucial des monuments commémoratifs contemporains. La volonté de se pencher sur l'évolution de ces constructions et d'en déceler les caractéristiques est venue du désir de comprendre le désintérêt généralisé de la population à l'égard des monuments commémoratifs traditionnels. Nous avons vu, en effet, que tant les artistes et les commanditaires que le public se distancient de la tradition commémorative. Au XX^e siècle, la transformation radicale du rapport de la population au passé et l'élargissement du patrimoine nous sont apparus comme certaines des causes majeures de ce désintérêt. En effet, alors qu'auparavant le passé légitimait le présent et semblait garant de l'avenir, les monuments commémoratifs étaient vus comme les témoins de leur génération, et assuraient une certaine continuité entre les époques. Aujourd'hui, la société a rompu avec le passé et se projette dans l'avenir, quand elle ne s'attache pas au présent³², elle retire donc aux monuments une de leurs principales fonctions. De plus, alors que l'histoire est devenue une science sociale, les historiens ont désormais un rôle important à jouer dans le choix des éléments du passé à conserver. Mais, face au manque de vestiges de certaines périodes, ils décident souvent de tout protéger, ne sachant pas ce qui sera utile à leurs successeurs. Cette façon de procéder élargit considérablement la notion de patrimoine, d'une telle manière que les monuments commémoratifs s'y trouvent perdus au

³² En effet, François Hartog (2003) dans son livre *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, explique que nous ne sommes aujourd'hui tournés ni vers le passé, ni vers l'avenir. Nous sommes dans un présent qui ne passe pas, et notre goût de la commémoration de la patrimonialisation serait justement un symptôme de ce présentisme.

milieu d'une multitude d'éléments. Ces raisons expliquent en partie le désintérêt de la population envers les constructions déjà existantes. Par ailleurs, les formes traditionnelles sont progressivement abandonnées par les artistes à partir des années 1980, ces derniers ne trouvant pas les attributs traditionnels appropriés pour commémorer des drames de l'ampleur de l'Holocauste. En effet, établie pour représenter des victoires et célébrer des personnages importants, la plastique classique ne répond pas aux nouveaux besoins commémoratifs, et la forme traditionnelle devient peu à peu obsolète.

Bien que ce ne soit qu'à partir des années 1980 que les monuments commémoratifs changent complètement de visage, nous avons pu trouver l'amorce du changement dès la fin de la Première Guerre mondiale. En effet, la nature meurtrière du conflit amène l'État à construire des monuments aux morts. Cette transition est importante, puisque tout en préservant les principales caractéristiques des monuments traditionnels — telles la monumentalité verticale, l'image, l'épigraphe et la localisation — et en maintenant les fonctions didactico-politiques, ces constructions modifient la thématique commémorative. En effet, les monuments aux morts de la Grande Guerre remémorent le drame national avant de célébrer la victoire française. Ainsi, si les constructions des siècles précédents commémoraient également des guerres, les représentations étaient centrées sur le retour des soldats triomphants, sur les ennemis terrassés, et sur les trésors pillés. Au contraire, celles de la Première Guerre mondiale sont axées sur la mort — perçue certes comme héroïque — des milliers de soldats français tués sur le champ de bataille. Les centaines de monuments aux morts construits en France et dans les autres pays touchés par le conflit amorcent donc un changement important dans la commémoration, puisque dans le reste du siècle, et jusqu'à maintenant, ce sont désormais aux drames et aux tragédies que l'on érige des monuments commémoratifs.

Nous l'avons vu, la reconnaissance de l'Holocauste et la volonté de commémorer la mort des millions de Juifs assassinés par les nazis marquent un tournant décisif au niveau formel et fonctionnel des monuments commémoratifs. En effet, la question de la représentation de la Shoah a soulevé une série de réflexions et poussé des artistes de toutes disciplines à trouver de nouvelles solutions plastiques et narratives plus adéquates pour décrire

les événements. Par ailleurs, l'intention n'est plus de célébrer la mort héroïque de soldats tués au combat, mais d'honorer la mémoire des victimes juives, de manière à conscientiser la population sur les circonstances, et ainsi éviter toute répétition. C'est à partir des premières œuvres commémoratives des artistes allemands Horst Hoheisel et Jochen Gerz, et en nous basant sur les écrits de Young, que nous avons étudié les particularités de ces nouvelles constructions et fait ressortir les différences cruciales entre les monuments du début du siècle et ceux qui apparaissent dans les années 1980. Abstraits et presque invisibles, au lieu d'être figuratifs et colossaux, les contre-monuments aspirent à créer un dialogue avec le spectateur plutôt que de lui imposer un mode de pensée. Nous avons vu que la nouvelle génération d'artiste ne désire pas une forme stable et finie de la commémoration qui prend sur elle le fardeau du passé, mais souhaite créer un espace propice à la réflexion qui renvoie la charge mémorielle au spectateur. À travers la description d'œuvres d'autres artistes, nous avons exposé la diversité des contre-monuments, montrant qu'il n'y a pas une manière de représenter les événements de la Seconde Guerre mondiale, et que chaque artiste a trouvé ses propres solutions pour sensibiliser la population face au vide laissé par la tragédie. La nouvelle génération d'artistes allemands inaugure les tendances commémoratives contemporaines en concevant des formes inédites et de circonstance pour commémorer des drames, et en créant des monuments propices à la réflexion plutôt qu'en dictant une morale au spectateur.

Nous avons voulu élargir notre recherche en incluant un dernier chapitre qui analyse les monuments commémoratifs construits depuis le début du XXI^e siècle. Nous observons que la commémoration des drames, qu'ils soient actuels ou non, occupe toujours aujourd'hui une place importante dans notre société occidentale. En effet, la commémoration des drames a bel et bien supplanté celle des victoires, et le tournant produit par les deux conflits mondiaux se vérifie aujourd'hui. À travers les monuments de Berlin et de Nantes, en passant par New York, nous avons vu que l'esthétique des contre-monuments apparue dans les années 1980 est récupérée par les artistes contemporains comme par les institutions et les pouvoirs politiques, mais qu'elle est maintenant doublée d'un pendant éducatif. Par ailleurs, les artistes conservent la forme abstraite des contre-monuments, mais privilégient des espaces à la monumentalité diffuse qui permet une expérience immersive pour le spectateur. Ces derniers croient aux capacités de l'architecture d'entraîner une réaction sensible forte chez le spectateur, et ainsi

déclencher une réflexion. Notons que les architectes occupent une place de plus en plus importante dans les constructions des dernières années. Nous nous souvenons que, jusqu'au XX^e siècle, les monuments étaient le fruit d'une collaboration entre un artiste et un architecte, ce dernier s'occupant presque exclusivement des aspects techniques. Nous retrouvons le même phénomène avec les contre-monuments des années 1980-90, puisque les artistes sont encore au centre du projet. L'architecte, s'il y en a un, s'occupe de la faisabilité et de la construction du monument. Avec le XXI^e siècle, il semble que la collaboration artiste-architecte devienne plus égalitaire. En effet, à titre d'exemple, le contre-monument de Nantes est le fruit de la collaboration de l'artiste Wodiczko et de l'architecte Bonder. Celui-ci aide non seulement à résoudre les problèmes techniques, mais il participe également à la conceptualisation globale du monument. Nous assistons même, parfois, à un renversement. C'est le cas pour le *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe*, qui était au départ une collaboration entre l'architecte Peter Eisenman et l'artiste Richard Serra. Ce dernier quitta le projet en cours de route, pour ne laisser qu'Eisenman comme maître du projet. Quant aux constructions de New York et de Londres, elles sont dès le départ confiées à des architectes. Ainsi, le retour à une certaine monumentalité peut s'expliquer en partie par la présence grandissante des architectes dans l'élaboration des monuments.

Le pan didactique du monument, quant à lui, est séparé (bien qu'inséparable) de la construction et prend généralement la forme d'un musée. Souvent imaginé en même temps que le mémorial, c'est cependant une équipe différente de celle du contre-monument qui le réalise. En effet, les deux structures sont à la fois complémentaires et autonomes, la première provoquant l'expérience immersive sensible et fictionnelle chez le spectateur, tandis que la deuxième s'occupe de décrire les événements commémorés. Dans cette dernière, on retrouve à la fois des documents d'archives et des informations factuelles sur les événements qui contextualisent et illustrent les faits pour le spectateur, lui permettant ainsi de faire le lien entre la forme abstraite du contre-monument et l'histoire. En effet, le centre d'information a comme mission d'analyser les événements et de les expliquer à la population.

Il est intéressant de noter que malgré la forme abstraite des constructions, la figuration refait son apparition dans la commémoration du XXI^e siècle, aussi bien dans le monument lui-

même que dans le centre d'information. En effet, l'architecture sensible produit une expérience immersive qui façonne une image métaphorique des événements, tandis que les documents d'archives les figurent littéralement. Tout en étant très contemporaines dans la forme et dans le concept, ces constructions réintègrent ainsi à leur manière certains des attributs traditionnels qui avaient été évincés par la première génération d'artistes de contre-monuments. En effet, en plus de la figuration, nous avons vu que la liste de noms des victimes revient presque systématiquement. De plus, les contre-monuments du XXI^e siècle occupent un espace localisé bien qu'ils intègrent tout le lieu qui leur est alloué, et sont généralement visuellement forts.

Nous pensons que cette utilisation de caractéristiques traditionnelles ne gêne en rien le bon fonctionnement des monuments contemporains. Au contraire, associée aux nouveaux éléments des contre-monuments du XXI^e siècle, elle permet une meilleure compréhension de l'histoire et promet d'en garder la mémoire vivante. En effet, nous observons que ces constructions sont plus complètes, car elles allient une expérience sensible à une expérience intellectuelle, proposant à la fois un lieu de réflexion et un lieu d'enseignement. Celles-ci sont d'ailleurs plus attrayantes pour le public. En effet, les contre-monuments des années 1980-90 sont assez hermétiques pour le grand public, malgré la volonté des artistes de le rejoindre, car le concept est souvent plus important que le monument lui-même et très peu d'informations sont disponibles sur place pour le renseigner. Au contraire, les structures du début du XXI^e siècle proposent une expérience physique sensible susceptible de rejoindre une plus grande partie de la population. De plus, les expositions qui accompagnent les contre-monuments contemporains sont élaborées de manières éducatives, rendant compréhensibles et accessibles les informations des événements commémorés. S'il est encore tôt pour dire que ces constructions réussiront mieux que les autres leur mandat de garder la mémoire vivante des événements pour les générations futures, nous observons que l'affluence autour des contre-monuments contemporains est nettement supérieure à celles des autres monuments. En effet, des centaines de personnes font la file chaque jour pour visiter le *National September 11 Memorial* à New York, tandis que le *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe* est devenu l'une des plus importantes attractions de Berlin. *Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage* est également devenu un élément touristique incontournable de la ville de Nantes. Occupant littéralement un espace de la ville, il semble que les contre-monuments contemporains

regagnent à la fois une importance et une certaine prestance auprès de la population, que les monuments commémoratifs traditionnels avaient perdues.

Ce modèle de constructions se fait de plus en plus nombreux dans nos villes occidentales. À Ottawa, notamment, on parle présentement de construire un monument commémoratif pour l'Holocauste. Le Canada est en effet le dernier pays allié à ne pas avoir son monument sur le sujet. Sur six projets retenus suite à un concours, tous misaient sur l'expérience immersive du spectateur³³. Parmi les propositions sélectionnées, notons le duo Wodiczko-Bonder, concepteur du *Mémorial de l'abolition de l'esclavage*. C'est finalement le projet du *team Lord*, du nom de l'architecte en chef Gail Dexter Lord, qui gagne le concours. Celle-ci avait été consultée lors de l'élaboration du *9/11 Memorial* et pour de nombreux autres projets commémoratifs. À Ottawa, elle travaillera en collaboration avec nul autre que le célèbre architecte Daniel Libeskind, créateur du Musée Juif de Berlin. Le futur mémorial réunit les caractéristiques des contre-monuments contemporains que nous avons fait ressortir au cours du troisième chapitre. En effet, le projet consiste en une étoile de David abstraite monumentale construite à partir de six segments de béton triangulaires, dont chacun proposera un thème et une ambiance unique immersive pour le visiteur (fig.18). De plus, bien que peu d'informations soient encore disponibles, nous pouvons deviner qu'un espace d'information sera développé à même le site. En effet, sur les photomontages disponibles sur le site officiel du mémorial, l'une d'elles montre qu'un espace surnommé « centre d'interprétation » sera ajouté à la forme abstraite du contre-monument³⁴. Ainsi, la forme monument-musée apparaît aujourd'hui comme la meilleure manière de représenter les drames historiques. Tandis que les premiers contre-monuments se positionnaient contre les formes traditionnelles de commémorations et ouvraient l'horizon à des constructions originales, il semble qu'une vingtaine d'années plus tard, ces formes abstraites soient devenues la nouvelle norme en matière de commémoration.

Dans ce mémoire, nous nous sommes concentrées sur l'influence qu'ont les événements historiques sur les monuments commémoratifs. Toutefois, nous pensons que dans

³³ Pour plus de détails sur les propositions, les informations sont disponibles sur : <http://www.archdaily.com/482540/adjaye-and-libeskind-among-6-proposals-unveiled-for-canadian-holocaust-monument/>

³⁴ Site officiel du Monument National de l'Holocauste : <http://holocaustmonument.ca/index.php?lang=fr>.

une recherche ultérieure, il serait également pertinent d'analyser les transformations des monuments aux morts à partir de l'histoire de l'art. En effet, nous avons vu depuis le début de ce texte que les événements historiques influençaient directement la forme et les thèmes commémorés. Toutefois, il ne faut pas négliger le fait que les monuments sont également des œuvres artistiques. Il paraît concevable d'avancer que leurs concepteurs aient été influencés par les courants artistiques de leur époque. Dans les années 1980, lorsque les artistes allemands conceptualisent les contre-monuments en prenant en compte le spectateur, en donnant une plus grande importance à l'espace, et en y projetant des concepts qui vont au-delà de l'œuvre, l'art minimaliste, le *land art* et l'art conceptuel sont déjà bien implantés. En « vivant » les œuvres de Gerz, d'Hoheisel, et des autres, il est difficile de penser que ces artistes n'ont pas intégré dans leurs pratiques les nouvelles tendances de l'art. C'est également vrai pour le mémorial de Berlin. Alors que l'idée de construire ce monument date des années 1980, la sélection du projet se fait à la veille du XXI^e siècle, tandis que l'art vu comme une « expérience » occupe une place significative dans le milieu de l'art contemporain. En effet, si dès les années 1960 les artistes commencent à questionner l'espace et à explorer la relation entre l'œuvre et le spectateur, il semble que depuis quelques années nous assistions à un intérêt de plus en plus marqué pour l'immersion et l'expérience du spectateur au sein des œuvres d'art. Les manières de créer l'expérience par les artistes sont très variées. Par exemple, l'œuvre *Léviathan* d'Anish Kapoor au Grand Palais en 2011, dans le cadre de l'exposition annuelle *Monumenta*, propose une solution intéressante. Celui-ci conçoit une expérience immersive qui stimule divers sens du spectateur, dont la vue, l'ouïe et même le toucher, en l'invitant à entrer dans une structure ovoïde gigantesque gonflable rouge, qui rappelle la gueule du personnage biblique du même nom (Artémédia 2011). Désormais, c'est l'œuvre qui façonne le spectateur en fonction de ce qu'elle a envie de lui faire vivre. Les nouvelles technologies entrent souvent en jeu lorsque l'on parle d'art immersif. Celles-ci permettent de créer des environnements hors du commun. Pensons, par exemple, aux œuvres de James Turrell qui crée des environnements lumineux et jouent sur la perception du spectateur avec de faux monochromes de lumière, ou encore à *Rain Room*, œuvre de *Random International* exposée en 2013 à New York au Museum of Modern Art PS1, qui offre au spectateur la possibilité de contrôler la pluie (Martin 2013). Des expositions entières redéfinissent également l'espace de diffusion. Celle de Laurent Grasso, *Uraniborg*, à titre d'exemple,

accueillie par le Musée d'art contemporain de Montréal l'année dernière, est une bonne référence. Celui-ci a littéralement investi l'ensemble de l'espace d'exposition, si bien que l'œuvre et l'espace ne sont plus différenciables. Le spectateur est ici invité à se promener dans un labyrinthe muséal dont chaque détour fait découvrir une nouvelle œuvre d'art (Morisset 2013). En matière d'art public, on retrouve également un nombre croissant d'œuvres immersives et interactives. Pensons, par exemple, aux installations temporaires qui sont aménagées chaque hiver sur la place du Quartier des spectacles à Montréal. Les monuments commémoratifs ne vont pas aussi loin dans l'immersion et dans la participation du spectateur que ces exemples. Toutefois, nous pensons qu'il serait faux de dire que les monuments commémoratifs évoluent de leur côté sans se préoccuper de l'histoire de l'art, et il serait intéressant d'approfondir davantage cette piste. En effet, s'ils se développent en périphérie des autres productions artistiques en raison de leur caractère intermédial, les monuments commémoratifs subissent néanmoins l'influence des tendances et des innovations artistiques.

Par ailleurs, les dernières technologies utilisées dans l'art immersif sont encore peu employées dans la construction des monuments commémoratifs pour créer l'expérience, celle-ci étant surtout proposée par l'architecture. Pourtant, il est indéniable qu'elles occupent déjà une place importante dans le domaine de la commémoration. Nous avons vu que le musée du *9/11 Memorial* de New York utilisait des tablettes tactiles afin de donner des informations supplémentaires sur les victimes, et que les visiteurs avaient accès à un studio d'enregistrement pour raconter leur témoignage. L'utilisation de la technologie reste assez simple dans cet exemple, mais la façon dont l'exposition propose au spectateur de participer au processus de mémoire est caractéristique de notre époque. En effet, l'interaction est devenue presque inévitable pour susciter l'intérêt du spectateur. Dans la sphère mémorielle, nous retrouvons diverses manières de créer des mémoriaux interactifs. Cela peut prendre la forme d'une visite guidée virtuelle des monuments, comme c'est le cas de celui de Martin Luther King Jr. à Washington³⁵, ou plus simplement de l'ajout de codes QR à des plaques commémoratives. Ces codes permettent à n'importe qui possédant un téléphone intelligent de

³⁵ Pour voir le mémorial interactif : <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/special/lifestyle/mlk2011/interactive-memorial/>

les scanner et d'obtenir immédiatement de l'information sur les personnes commémorées³⁶. Par ailleurs, un site américain *Fold3* vous propose de découvrir, pour un moindre coût, le passé militaire de votre famille³⁷. La recherche peut s'effectuer à partir du nom et du prénom de votre ancêtre ou de la guerre à laquelle il a participé. Les listes de noms des soldats morts des divers mémoriaux américains ont été numérisées, permettant ainsi de retrouver rapidement un individu. Ce qui est intéressant sur ce site est la manière dont les visiteurs sont invités à signifier leur lien de parenté avec les victimes, à raconter l'histoire de leur famille, et à inscrire leur opinion sur les conflits. La technologie propose une infinité de pratiques, élargissant les possibilités commémoratives, et permettant de rejoindre un plus grand public.

C'est donc par l'utilisation de ces dernières technologies numériques et sur Internet comme nouvel espace de diffusion que se développent de nouvelles pratiques de la mémoire collective. Parallèlement au retour à la monumentalité des constructions commémoratives, le numérique propose un potentiel mémoriel important, Internet étant doté d'une capacité de stockage de données infinie. En cela, il nous paraît judicieux d'étudier les possibilités offertes par les nouvelles plateformes interactives et par Internet, combinées à la présence matérielle des monuments contemporains. À l'heure de la numérisation généralisée du monde, la mémoire collective et la commémoration des événements se doivent de trouver leur place dans le réseau global, afin de maintenir l'intérêt de la population pour son histoire.

³⁶ Pour en savoir davantage sur l'ajout de code QR à des mémoriaux : <http://www.wishboneltd.com/qwica-interactive-memorial>

³⁷ Pour visiter le site internet : <http://www.fold3.com/s.php#query=John+Smith&t=449>

Bibliographie

Ouvrages imprimés :

- CEYSSON, Bernard et *al.* (1987). *La Sculpture : la grande tradition de la sculpture du XVe au XVIIIe siècle*. Genève : Skira.
- CEYSSON, Bernard et *al.* (1999). *La Sculpture. De la Renaissance au XX^e siècle. Du XVe au XX^e siècle*. Cologne : Taschen.
- COHEN, Esther (2004), « Berlin : un site sans mémoire », publié dans *Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, 2^e partie, p. 80-81.
- DIDEROT, Denis et Jean le Rond, D'ALEMBERT (1751-1765). *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : Briasson
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DONE, Elizabeth Susan (1976). *Le Comte d'Angivillier and Les grands hommes de la France*. Londres : University of London (Courtauld Institute of Art).
- FERNANDES, Dominique et *al.* (2000). *Arc de triomphe de l'Étoile*. Paris : Ed. du patrimoine.
- GAEHTGENS, Thomas et Gregor W. WEDEKIND (dir.) (2009). *Le culte des grands hommes 1750-1850*. Paris : Édition de la Maison des sciences de l'homme.
- GERZ, Jochen (1994). *De l'art : textes depuis 1969*, Paris : École Nationale supérieure des beaux-arts, coll. Écrits d'artistes.
- HARTOG, Francois (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris : Le Seuil.
- HOBBSAWM, Eric et RANGER, Terence (c2012). *L'invention de la tradition*, Paris : Amsterdam.
- JACKSON, Julian (2004). *La France sous l'occupation 1940-1945*. Paris : Flammarion.
- JUDT, Tony (2007). *Après-guerre : Une histoire de l'Europe depuis 1945*, Paris : Pluriel.
- KRAUSS, Rosalind E. (1997). *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris : Macula, Coll. « Vues ».
- LAMARCHE-VADEL, Gaëtane (2001). *De ville en ville, l'art au présent*. La Tour d'Aigues : Édition de l'aube.

- LEVEY, Michael (1972-/1993). *L'Art du XVIIIe siècle. Peinture et sculpture en France 1700-1789*, traduit de l'anglais par Jean-François Allain, Paris : Flammarion.
- NORA, Pierre [dir] (1997). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- MEYER, James (2005). *Minimalisme*, Paris : Phaidon.
- MUSIL, ROBERT (1987). «Monuments», dans *Posthumous papers of a living author*, Hygiene : Eridanos Press. [1936].
- OZOUF, Mona (1997). « Le Panthéon : l'école normale des morts » dans Pierre Nora (dir) *Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- PIRAZZOLI, Elena (2010). « Fra assenza e afasia. Crisi e ridefinizione del monumento di fine Novecento », Sandro De Maria, Vera Fortunati, *Monumento e memoria : Dall'antichità al contemporaneo*, Bologne : Bononia University Press, *Atti del convegno Bologna, 11-13 ottobre 2006*, 2010, p. 233-244.
- POULOT, Dominique (2006). *Une Histoire du patrimoine en Occident*. Paris : Presses Universitaires de France.
- PROST, Antoine (1997). « Le monument aux morts. Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique? », dans Pierre Nora [dir], *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- RIEGL, Aloïs (1984). *Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine*, traduit de l'allemand par Jacques Boulet et Titre original : *Der moderne Denkmalkultus*., Paris : In Extenso, recherches à l'école d'architecture Paris-Villemin.
- ROBIN, Régine (2001). *Berlin chantier : Essai sur les passés fragiles*, Paris : Édition Stock.
- ROBIN, Régine (2003). *La Mémoire saturée*, Paris : Édition Stock.
- TEXIER, Simon (2006). « Éthique de la disparition : le Mémorial des martyres de la déportation » dans *Georges-Henri Pingusson. Architecte, 1894-1978*., p. 287-304.
- WEISER, Tatiana (2007). « What Kinds of Narrative Can Present the Unpresentable? », dans *How the Holocaust looks now: international perspectives*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 208-217.
- YOUNG, James E. (1992). « The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today », dans *Art and the Public Sphere*, Chicago, The University Press of Chicago, p. 49-78.
- YOUNG, James E. (2000). *At memory's edge : after-images of Holocaust in contemporary art and architecture*. London : Yale University Press.

Articles :

LUIS, Emmanuel (2006). « Autour du piédestal des monuments commémoratifs : le rapport entre sculpteurs et architectes à partir d'exemples bas-normands », dans *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 12, 2e semestre 2006, p. 71-86.

YOUNG, James E. (1999). « Memory and Counter-Memory. The end of the Monument in Germany », *Harvard Design Magazine*, Automne 1999, pp. 5-13.

Références électroniques :

ANONYME (2009). « Tributes paid at the 7 July memorial », *BBC News* [En ligne], http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/8137265.stm. Consulté le 20 avril 2014.

ARTÉMEDIA (2011). « Anish Kapoor, Leviathan – Monumenta 2011 au Grand Palais », [En ligne], <http://www.artemedia.fr/2011/05/14/anish-kapoor-leviathan-monumenta-2011-au-grand-palais/>. Consulté le 12 mai 2014.

FARGE Arlette, « Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, éd. de Minuit, 2003, 235 p., 30 », », *Études photographiques*, 15 Novembre 2004, [En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/index405.html> Consulté le 18 décembre 2012.

a) GERZ, Jochen (2008). « Le jour où nous avons inauguré le monument contre le fascisme à Hambourg », *Civis Memoria*, [en ligne], <http://archive.is/HP8w2>, Consulté le 6 mars 2014.

b) GERZ, Jochen (2008). « Le jour où le Monument contre le racisme a été inauguré à Sarrebruck », *Civis Memoria*, [En ligne], <http://archive.is/HP8w2>. Consulté le 6 janvier 2014.

LAUNET, Edouard (2012). « Les mémoriaux en quête de sens », *Libération*, [En ligne], 24 juin 2012, http://www.liberation.fr/vous/2012/06/24/les-memoriaux-en-quete-des-sens_828739. Consulté le 16 juin 2014.

LINSTRUM, Derek (1986). « Coup d'œil rétrospectif. Giuseppe Valadier et l'Arc de Titus », [En ligne], http://www.international.icomos.org/monumentum/vol25-1/vol25-1_5.pdf. Consulté le 12 février 2014.

- MARTIN, Valérie (2013). « Le musée du XXI^e siècle : une expérience immersive », *ActualitéUQAM*, [En ligne], 15 novembre 2013, <http://www.actualites.uqam.ca/2013/4132-musee-xxie-siecle-une-experience-immersive>. Consulté le 2 mai 2014.
- MORISSET, Vanessa (2013). « Paris - Jeu de Paume, Laurent Grasso, Uraniborg », *Esse*, [En ligne], <http://www.esse.ca/fr/compte-rendu/77/paris-1>. Consulté le 19 mars 2014.
- NEUMÄRKER, Uwe (2008). *Le Mémorial pour les juifs assassinés d'Europe, à Berlin*, Traduit par Jean-Luc Lesouëf, [En ligne], <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/fr3581894.htm>. Consulté le 21 avril 2014.
- PAQUELET, Carole (2013). « Découvrez le Mémorial de l'abolition de l'esclavage », *Nantesmetropole*, [En ligne], 16 septembre 2013, http://www.nantesmetropole.fr/decouverte/les-grands-projets/decouvrez-le-memorial-de-l-abolition-de-l-esclavage-tourisme-urbanisme-48493.kjsp?RH=PROJET_MEMORIAL. Consulté le 1^{er} juillet 2014.
- PARISINFO ([s.d]) *Paris 6^{eme} – La statue de Diderot*, [En ligne], <http://www.paristoric.com/fr/histoire-et-religion/statues-et-cariatides/statues/1043-paris-6eme-la-statue-de-diderot.html?5a45c556faee377297e74fad22b87ced=c2f026b6def04f6eab7e0a118ece9b44>. Consulté le 4 février 2014.
- SCHEFFER, Ingrid (2007). *On est prié de buter sur les pierres*, Traduit par Marie-Lys Wilwerth et Martine Bloch, [En ligne], <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/fr78940.htm>. Consulté le 11 avril 2014.
- SHAFTO, Sally (2004). « Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 26 février 2007, <http://1895.revues.org/2022>, Consulté le 30 mars 2014.
- SIDDIQUE, Haroon (2009) « 7 July bombing memorial unveiled » *The Guardian* [En ligne] <http://www.theguardian.com/uk/2009/jul/07/july-7-bombings-memorial>, Consulté le 23 avril 2014.
- SIGEL, Paul (2005). *Recherches de traces - Réflexion sur l'histoire dans l'espace public*, [En ligne], <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/fr204581.htm>. Consulté le 11 avril 2014.
- SYLVESTRE, Paul-François Sylvestre (2010). « Il y a toujours une première fois », *L'Express*, [En ligne], Semaine du 13 juillet au 19 juillet 2010, <http://www.lexpress.to/archives/5315/>. Consulté le 4 novembre 2013.

Minneapolis, University of Minnesota [s.d] George Segal Monument, article, [En ligne], <http://chgs.umn.edu/museum/memorials/segal/>. Consulté le 20 avril 2014.

VISCHER, Mathilde (2000). *Entretien avec Philippe Jaccottet, traducteur français de Musil*, [En ligne], <http://www.culturactif.ch/entretiens/jaccottet.htm>. Consulté le 9 novembre 2013.

Sites officiels :

STIFUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS [s.d] *Foundation Memorial to the Murdered Jews of Europe* [En ligne] <http://www.stiftung-denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.de/en/>. Consulté le 17 avril 2014.

MÉMORIAL DE L'ABOLITION DE L'ESCLAVAGE – NANTES [s.d] *Mémorial de l'abolition de l'esclavage – Nantes*, [En ligne], <http://memorial.nantes.fr/>. Consulté le 2 mai 2014.

THE NEW ENGLAND HOLOCAUST MEMORIAL [2014] *The New England Holocaust Memorial a beacon of memory and hope* [En ligne] <http://www.nehm.org/>, Consulté le 12 juin 2014.

NATIONAL HOLOCAUST MONUMENT/LE MONUMENT NATIONAL DE L'HOLOCAUSTE [2014] *Le Monument National de l'Holocauste à Ottawa* [En ligne] <http://holocaustmonument.ca/index.php?lang=fr>, Consulté le 3 juillet 2014.

Bases de données en ligne :

Atlas base des œuvres exposées ([nd]). [Base de données en ligne], Musée du Louvre, http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=10610&langue=fr. Consulté le 16 février 2014.

CD-ROM :

DEBUISSON, France (2004). *À nos grands hommes : la sculpture publique française jusqu'à la seconde guerre mondiale à travers la carte postale*, [CD-ROM], Paris : Musée d'Orsay, Institut national d'histoire de l'art.

Figures

Illustration retirée

Figure 1 : *Arc de Titus*, Rome, 81 apr. J.-C.
<http://www.lexpress.to/archives/5315/>

Illustration retirée

Figure 2.1 : Statue équestre d'Henri IV, Paris, 1818.
<http://leluft.blogspot.ca/2014/05/pont-neuf.html>

Illustration retirée

Figure 2.2 : Plan de la place Dauphine, Paris.
<http://paris-atlas-historique.fr/23.html>

Illustration retirée

Figure 3.1 : Moreau le jeune, Statue équestre de Louis XV d'Edmé Bouchardon, dessin, Paris, 1763.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84096428>

Illustration retirée

Figure 3.2 : Statue équestre de Louis XV d'Edmé Bouchardon, dessin, Paris, 1763.
<http://www.nicolaslefloch.fr/Lieux/place-Louis-XV.html>

Illustration retirée

Figure 4 : Louis-Ernest Barrias, Monument à Victor Hugo, Paris, 1902. © Léon et Lévy/Roger-Viollet
<http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-collections/9534-1-monument-eleve-a-memoire-victor-hugo-louis-ernest-barrias-paris-xvieme-arr-place-victor-hugo>

Illustration retirée

Monument aujourd'hui, depuis le remplacement de la statue en 1971

Figure 5.1 : Georges Gourdon, Monument aux morts de Rochefort, Rochefort, 1924/1971.
<http://www.panoramio.com/photo/38028884>

Illustration retirée

Monument tel qu'il était lors de son érection en 1924.

Figure 5.2 : Georges Gourdon, Monument aux morts de Rochefort, Rochefort, 1924/1971. ©
CPArama/Babs.

<http://www.cparama.com/forum/rochefort-sur-mer-t2640.html>

Illustration retirée

Figure 6 : Charles Billot, Monument aux morts de Nogent-sur-Marne, Nogent-sur-Marne, 1924.<http://fr.topic-topos.com/monument-aux-morts-nogent-sur-marne>

Illustration retirée

Figure 7.1 : Horst Hoheisel, *Aschrott Brunnen*, Kassel, 1985. © 2009 Regents of the University of Minnesota.

<http://chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/fountain.html>

Illustration retirée

Installation

Figure 7.2 : Horst Hoheisel, *Aschrott Brunnen*, Kassel, 1985. © 2009 Regents of the University of Minnesota.

<http://chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/fountain.html>

Illustration retirée

Figure 8.1 : Jochen Gerz, *Monument contre le fascisme*, Hambourg, 1986.

http://www.memorialdelashoah.org/upload/minisites/voyages/f-m-s/medias/05_cr_03_biran/art.htm

Illustration retirée

Figure 8.2 : Jochen Gerz, *Monument contre le fascisme*, Hambourg, 1986. © Wolfgang Neeb

<http://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/gerz.htm>

Illustration retirée

Figure 8.3 : Jochen Gerz, *Monument contre le fascisme*, Hambourg, 1986. © Wolfgang Neeb
<http://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/gerz.htm>

Illustration retirée

Figure 9 : Gunter Demnig, *Stolpersteine*, Berlin, 1993-... © ANDBERLIN
<http://andberlin.com/stolpersteine/stolpersteine-berlin-157-niebuhrstrasse/>

Illustration retirée

Figure 10.1 : Jochen Gerz, *Place du monument invisible*, Sarrebruck, 1995.
<http://histoiredememoire.over-blog.com/tag/Lieux%20de%20m%C3%A9moire/2>

Illustration retirée

Figure 10.2 : Jochen Gerz, *Monument contre le racisme*, Sarrebruck, 1995
<http://artspiaduchemin.over-blog.com/article-histoire-des-arts-jochen-gerz-monument-contre-le-racisme-105322660.html>

Illustration retirée

Figure 11.1 : Renata Stih et Frieder Schnock, Places of Remembrance, Berlin, 1993. © Ian Johnson
<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jun/15/jews-arent-allowed-use-telephones-berlin-memorial/>

Illustration retirée

« Jews in Berlin may only buy food between four and five o'clock in the afternoon »
Figure 11.2 : Renata Stih et Frieder Schnock, Places of Remembrance, (détail), Berlin, 1993. © Ian Johnson
<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jun/15/jews-arent-allowed-use-telephones-berlin-memorial/>

Illustration retirée

Carte du quartier Bavarois avec des points verts indiquant l'emplacement de la « signalisation » des artistes Stih et Schnock.

Figure 11.3 : Renata Stih et Frieder Schnock, Places of Remembrance, carte, Berlin, 1993.

<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jun/15/jews-arent-allowed-use-telephones-berlin-memorial/>

Illustration retirée

Figure 12.1 : Peter Eisenman, *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe d'Europe*, Berlin, 2005. ©
Stiftung Denkmal
<http://www.visitberlin.de/fr/place/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas-memorial-aux-juifs-assassines-d-europe>

Illustration retirée

Figure 12.2 : Peter Eisenman, *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe d'Europe*, Berlin, 2005.
© dalbera/Flickr.
<http://www.djibnet.com/photo/m%C3%A9morial+aux+juifs+assassin%C3%A9s+d%27europe/les-steles-du-memorial-aux-juifs-assassines-d-europe-berlin-2704807308.html>

Illustration retirée

Figure 13.1 : Georges-Henri Pingusson, *Mémorial des martyres de la déportation*, carte, Paris, 1962.
http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/sculpture_commemorative/martyrs_deportation_paris.htm

Illustration retirée

Figure 13.2 : Georges-Henri Pingusson, *Mémorial des martyres de la déportation*, Paris, 1962. ©
Peter Schultz.
<http://www.trekearth.com/gallery/Europe/France/North/Ile-de-France/Paris/photo20522.htm>

Illustration retirée

Figure 14.1 : Stanley Saitowitz, *New England Holocaust Memorial*, Boston, 1995.
<http://www.panoramio.com/photo/7277302>

Illustration retirée

Figure 14.2 : Stanley Saitowitz, *New England Holocaust Memorial*, Boston, 1995.
<http://guttae.blogspot.ca/2009/04/stanley-saitowitz-new-england-holocaust.html>

Illustration retirée

Figure 15.1 : Michael Arad et Peter Walker, *National September 11 Memorial*, New York, 2011. © Silverstein Properties.
<http://www.aia.org/practicing/awards/2013/regional-urban-design/sept-11-memorial/index.htm>

Illustration retirée

Figure 15.2 : Michael Arad et Peter Walker, *National September 11 Memorial*, New York, 2011. © Paul Goguen/Bloomberg.
<http://www.bloomberg.com/news/2011-09-06/pools-mist-names-of-the-dead-with-grace-at-9-11-memorial-james-s-russell.html>

Illustration retirée

Figure 16 : Carmody Groarke, *7 July Memorial*, Londres. © Christian Richters /Gautier Deblonde
<http://www.carmodygroarke.com/project/all/7-July-Memorial.html>

Illustration retirée

Figure 17.1 : Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder, *Mémorial de l'abolition de l'esclavage*, (parcours commémoratifs, détail), Nantes, 2011.
<http://www.mondomix.com/news/memorial-de-l-esclavage-a-nantes>

Illustration retirée

Figure 17.2 : Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder, *Mémorial de l'abolition de l'esclavage*, (parcours méditatif), Nantes, 2011.
<http://www.mondomix.com/news/memorial-de-l-esclavage-a-nantes>

Illustration retirée

Figure 17.3 : Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder, *Mémorial de l'abolition de l'esclavage*, (parcours historique), Nantes, 2011.

<http://www.empreinte-sign.com/fr/table-orientation-fresque-emaillee-signaletique-touristique.wee>

Illustration retirée

Figure 18 : Team Lord, *Canadian Holocaust Memorial*, Ottawa. © Image Courtesy of Government of Canada.

<http://www.archdaily.com/482540/adjaye-and-libeskind-among-6-proposals-unveiled-for-canadian-holocaust-monument/>